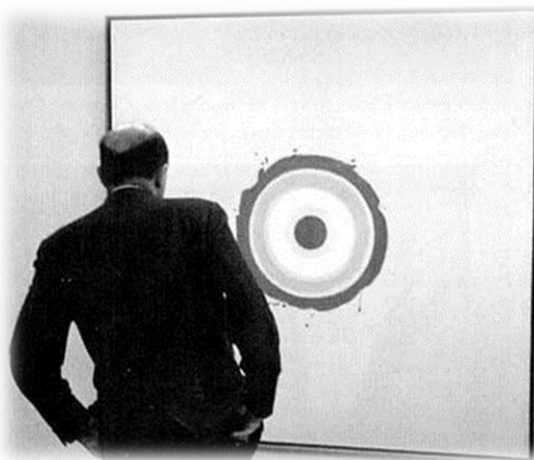




UNIVERSIDAD DE CUENCA FACULTAD DE ARTES

**PROGRAMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO EN ARTES
Segunda Edición**

“LA CRÍTICA DEL ARTE EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO – PLÁSTICO LOJANO DE LAS DOS ÚLTIMAS DÉCADAS”



Tesis previa a la obtención del título de **Magíster en Artes**,
Mención Teoría y Filosofía del Arte.

Autora: Patricia Soledad Tapia.
Directora de tesis: Mst. Eliana Bojorque Pazmiño.

Cuenca – Ecuador
2013



Resumen

El presente trabajo de investigación desarrolla un análisis de las particularidades del ejercicio de la crítica del arte en la ciudad de Loja, una de las zonas periféricas del Ecuador que por su ubicación geográfica ha desplegado una actividad artística con características específicas que se ha extendido también al ámbito de la crítica. El estudio se ha dirigido a conocer quienes se han dedicado a esta práctica, cómo y qué tipo de estrategias han utilizado para la efecto, a través de qué medios se ha difundido este ejercicio y qué alcance ha tenido tanto dentro como fuera de nuestros límites geográficos. Para ello se ha efectuado un paneo histórico de las implicaciones de la crítica del arte en los distintos momentos del arte, sus modalidades, estrategias, a fin de establecer comparaciones y contrastes con lo que se ha realizado en materia de escritura crítica dentro del contexto artístico y cultural de Loja en las dos últimas décadas.

Palabras claves: crítica del arte, crítico, curador, modernidad, posmodernidad, gusto, juicio estético, arte contemporáneo.

Abstract

The present research focuses on an analysis of the characteristics of the practice of art criticism in the city of Loja; one of the outlying areas of Ecuador, its geographic location has deployed an art activity with specific characteristics that has extended also the field of criticism. The study was designed to determine who have dedicated themselves to this practice, how and what kind of strategies have been used for the effect by what means this exercise has spread and what range has had both inside and outside our geographical limits . For this we have made historic panning the implications of art criticism at different times of art, modes, media, in order to make comparisons and contrasts with what has been done on critical writing within the context of art and Cultural Loja in the last two decades.

Key words: art criticism, critic, curator, modernity, postmodernity, taste, aesthetic judgment, contemporary art.



ÍNDICE DE CONTENIDOS

Resumen	2
Introducción	10

Capítulo I. Sinopsis histórica de la crítica del arte

1.1.	Los orígenes de la crítica del arte	12
1.2.	Los salones de arte: primeros escenarios para la crítica del arte	15
1.2.1.	Diderot y Baudelaire	18
1.2.2.	El gusto y el juicio estético	25
1.3.	La crítica del arte y las vanguardias	27
1.3.1.	El formalismo de Clement Greenberg	30
1.4.	El giro de la crítica del arte en la década de los 60s.	
	La Posmodernidad	31
1.4.1.	La “nueva crítica” de Barthes	33
1.4.2.	La crítica en la era del capitalismo cultural	35

Capítulo II. La escritura de la crítica del arte

2.1.	La figura del curador frente a la del crítico	38
2.1.1.	El nuevo rol del crítico	41
2.2.	Nuevos espacios para el desarrollo de la crítica artística	42
2.3.	Una mirada a la crítica del arte en Latinoamérica a partir de la Segunda mitad del siglo XX	44
2.4.	Las modalidades de la crítica en el contexto contemporáneo del arte	51

Capítulo III. La crítica del arte en Loja

3.1.	La crítica del arte en el Ecuador	59
3.1.1.	Antecedentes históricos	59
3.1.2.	Los críticos de arte en el Ecuador	64
3.2.	Loja y su entorno cultural	67
3.3.	La crítica de arte en Loja. Origen y desarrollo	69
3.4.	Personajes del entorno cultural lojano y el ejercicio de la crítica del arte	72
3.4.1.	Dr. Fausto Aguirre (1944)	73
3.4.2.	Profesor Jaime Celi (1942).	76
3.4.3.	William Brayanes (1954).	80
3.4.4.	Dr. José Carlos Arias (1960)	82
3.5.	Las modalidades de escritura de la crítica del arte en Loja	85
3.5.1.	Los escritos de presentación de exposiciones	85



3.5.2. El comentario de catálogo -----	86
3.5.3. El artículo de revista-----	87
3.5.4. La crítica periodística -----	89

Capítulo IV. Análisis de las particularidades de la crítica del arte en Loja en las dos últimas décadas.

4.1. El escenario artístico lojano a fines del siglo XX e inicios del XXI. -----	93
4.1.1. Los artistas de la década de los 90s-----	93
4.1.2. Las exposiciones y las salas de exhibición -----	95
4.1.3. Los artistas de la década del 2000-----	96
4.1.4. Nuevas salas de exposición, salones y concursos -----	102
4.2. La situación de la crítica del arte en las dos últimas décadas -----	108

Conclusiones -----	116
Bibliografía -----	119
Anexos -----	124



ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1. Entrevistas a críticos lojanos. -----	124
Anexo 2. Artículo de periódico, revista, y presentación de exposición del Prof. Jaime Celi Correa -----	125
Anexo 3. Comentario del Dr. Fausto Aguirre sobre la obra del pintor lojano Manuel Serrano. -----	130
Anexo 4. Comentarios de catálogo de William Brayanes.-----	136
Anexo 5. Artículo del Dr. José Carlos Arias. -----	137



Dedicatoria

El presente trabajo lo dedico con mucho cariño a mis padres, hermanos y de manera especial a mi esposo Eduardo y mis queridas hijas Camila y Victoria, quienes con su apoyo incondicional propiciaron la culminación de mis estudios de posgrado.

Patricia Soledad



Agradecimientos

Quiero expresar mi sincero agradecimiento a la Universidad de Cuenca, de manera especial al Programa de Maestría en Artes Segunda edición por haberme acogido durante mi formación académica.

A la Mst. Eliana Bojorque Pazmiño, Directora de Tesis, por su valiosa orientación durante el desarrollo de la investigación para el logro de los objetivos propuestos, a las Maestras Cecilia Suárez M. y Macarena Montes que contribuyeron en calidad de lectoras del presente trabajo; de igual forma a los reconocidos intelectuales lojanos: Dr. Fausto Aguirre, Lic. Jaime Celi Correa, Sr. William Brayanes, Dr. José Carlos Arias y a los artistas plásticos de Loja, que aportaron con sus opiniones y experiencias al enriquecimiento del presente estudio.

La Autora



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Patricia Soledad Tapia, autor de la tesis **"LA CRÍTICA DEL ARTE EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO-PLÁSTICO LOJANO DE LAS DOS ÚLTIMAS DÉCADAS"**, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título **de Magíster en Artes con Mención en Teoría y Filosofía del Arte**. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 09 de octubre de 2013

Patricia Soledad Tapia
1103198535



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Patricia Soledad Tapia, autora de la tesis **“LA CRÍTICA DEL ARTE EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO-PLÁSTICO LOJANO DE LAS DOS ÚLTIMAS DÉCADAS”**, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 09 de octubre de 2013

Patricia Soledad Tapia
1103198535



Introducción.

Dentro del mundo del arte, la crítica ha constituido un dispositivo necesario, tanto como las obras y los artistas. Desde su nacimiento en los salones franceses del siglo XVIII (Modernidad) -en los que surge como un canal de mediación entre la obra de arte y el público- la crítica del arte ha jugado un papel protagónico en los procesos de análisis, interpretación y valoración de las obras artísticas, actividades que han estado matizadas también por la censura y la controversia debido a que quienes se han dedicado a esta tarea, no han sido precisamente especialistas en materia artística, sino personajes de otros campos del conocimiento, situación que ha generado desconfianza e inconformidad dentro del sector artístico, principalmente en los artistas, debido a que de sus críticas ha dependido su éxito o su fracaso.

El presente trabajo de investigación se ha dirigido a analizar las particularidades de la crítica del arte en la ciudad de Loja, una de las zonas periféricas del contexto ecuatoriano, que al igual que el resto de ciudades del país, ha experimentado un desarrollo artístico y cultural con características puntuales en el cual la escritura sobre la producción de sus artistas también ha ocupado un espacio. El análisis está encaminado a determinar quiénes han realizado el ejercicio de la crítica en torno a las artes plásticas lojanas, cómo lo han efectuado, qué mecanismos han utilizado para difundirla y qué alcance ha tenido dicha actividad dentro la dinámica artística local y fuera de nuestros límites geográficos.

Dada la amplitud de nuestro objeto de investigación, hemos desglosado el estudio en cuatro apartados en función de los objetivos propuestos:

En el primer capítulo, mediante una revisión de fuentes bibliográficas y autores, hemos desarrollado una sinopsis teórica e histórica de la crítica del arte desde sus orígenes hasta las últimas décadas; tarea que hemos abordado desde puntos que consideramos claves: los salones de arte y la crítica, el gusto y el juicio estético, la crítica en las vanguardias y en la posmodernidad. Ello nos ha permitido dialogar y comparar puntos de vista con autores que tratan el tema con suma minuciosidad, y a su vez, brindar una mirada panorámica que permita al lector situar los aspectos más notables de dicho ejercicio.



En un segundo capítulo, complemento del primero, hemos revisado lo inherente a la escritura de la crítica del arte en las últimas décadas (80s), lo cual ha implicado por un lado, dar una mirada a la posición del crítico de arte frente a la del curador, dos figuras que transitan simultáneamente por las nuevas plataformas de reflexión y crítica en el marco de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación; y por el otro, analizar las diferentes modalidades de escritura que se han presentado en una época de pluralidad artística como la nuestra.

En un tercer capítulo nos centramos en nuestro objeto de estudio en la ciudad de Loja. Partimos de una mirada panorámica de la crítica de arte en el contexto ecuatoriano hasta situarnos en el contexto cultural lojano y rastrear sus antecedentes. Mediante una revisión de documentos y registros de la actividad artística (catálogos, periódicos, revistas culturales), ubicamos a los personajes del entorno cultural lojano que han realizado la actividad crítica en las dos últimas décadas, señalamos las modalidades de escritura que se han practicado y paralelo a ello, contrastamos la información recopilada con los criterios y opiniones emitidas por algunos actores del entorno artístico local (entrevistas), involucrados en nuestro estudio: artistas (15), intelectuales que han realizado la crítica (4), personas vinculadas al quehacer cultural en Loja (5).

En un cuarto capítulo, realizamos un análisis crítico personal sobre la actividad crítica en la ciudad de Loja desde el reconocimiento de sus particularidades artísticas y culturales, del cual se desprenden algunos puntos de vista a considerar para emprender una crítica como práctica cultural sostenida y profesional.

Nuestro estudio culmina con el señalamiento de algunas conclusiones finales en torno al tema en correspondencia a sus distintas fases de análisis.



Capítulo I: Sinopsis histórica de la crítica del arte

1.1. Los orígenes de la crítica del arte.

Hablar de crítica del arte, es sin duda referirse a uno de los componentes del arte más complejos y polémicos. Emitir juicios de valor, apreciar, describir, interpretar, evaluar, juzgar, son algunas de las palabras que han derivado de esta actividad que, aún hoy en día, continúa generando el debate y la discusión en torno a su posición y función dentro de los circuitos del arte actual. Por ello para tener una idea más clara sobre el tema es preciso revisar algunas fuentes bibliográficas y el pensamiento de autores a fin de conocer las particularidades e implicaciones que ha tenido dentro del quehacer artístico en los diferentes momentos del arte.

De acuerdo a las referencias históricas la palabra crítica proviene del vocablo griego *kritikós* que significa “juzgar con discernimiento” (RAE), es decir aquella actividad mediante la cual calificamos o examinamos un fenómeno, hecho u objeto de acuerdo a circunstancias específicas. Aunque su nacimiento puede situarse ya en épocas de la antigüedad clásica en culturas como la griega, es en el Renacimiento donde podemos encontrar tratados y descripciones de obras, artistas, estilos, que aunque no sean realmente críticas de arte, dan fe de un determinado tipo de escritura en torno al arte.

Según Mateu Cabot (2007), la crítica del arte es el ejercicio mediante el cual se valora un objeto artístico en base a ciertos criterios los cuales nos permiten comparar y evaluar; claro está que ésta definición no es aplicable a todas las manifestaciones desarrolladas por el hombre en sus distintas etapas de evolución, pues si nos referimos por ejemplo a las expresiones realizadas en las cuevas de Altamira indudablemente no podemos atribuirles la denominación de obras de arte ni mucho menos pensar que podía haber una crítica de arte en torno a ellas ya que en esos momentos:



“[...] los objetos en cuestión se veneraban, se admiraban, se vivían, no se contemplaban estéticamente, esto es, con un distanciamiento desinteresado en el sentido kantiano. Por ello no podía haber “crítica de arte” en sentido estricto, pues no tenía sentido evaluarlas o compararlas. Igual que antes de Hegel no había “historia de la filosofía” en sentido estricto, por mucho que Diógenes Laercio hubiera escrito ya su *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, no más que un anecdotario o crónica, pues se necesitaba un hilo conductor de la historia, nociones tales como “progreso” o “finalidad”(Cabot, 2007, pág. 2).

De manera que, insiste Cabot, para referirnos al nacimiento de la crítica del arte como tal, debemos ubicarnos en el momento en que nace la estética, la cual “[...] con mayor o menor intensidad y resonancia ha estado presente en toda la historia del arte desde entonces hasta la actualidad”(Cabot, 2007).

De ahí entonces que debamos ubicarnos en el momento histórico donde surgieron simultáneamente las dos: la modernidad, período en que se gestan una serie de cambios dentro del contexto social, político, económico, cultural europeo y que se extenderá a todas las artes generando una ruptura de los cánones tradicionales que hasta entonces guiaban y daban sentido al quehacer artístico (De la Villa, 2003).

La Modernidad fue ante todo una nueva forma de pensamiento que tuvo sus antecedentes en el cambio de concepción del mundo, en los ideales de igualdad, libertad y fraternidad promovidos por la Revolución Francesa, y en los cambios suscitados por la revolución industrial; fue el tránsito de la naturaleza a la cultura, del instinto a la razón, de la idea del progreso que se instaura como la única vía hacia una vida mejor y que se convierte en el centro de atención en el pensamiento Ilustrado del siglo XVIII. En este momento, la burguesía, como nueva clase social, comienza a ser la protagonista de su historia; el individuo burgués empieza a liberar su pensamiento de las ataduras de la religión, la nobleza y del régimen feudal, y comienza a tomar conciencia de sí mismo bajo la premisa de lograr una armonía entre individualidad y colectividad.



En este contexto, el arte se convierte en un espacio de diálogo fundamental y la crítica del arte de la mano de la filosofía empieza a tomar importancia; es el momento para reflexionar en torno a conceptos de cultura, opinión pública, lo privado, el sujeto y el gusto.

Un estudio prolijo y sistemático sobre la crítica del arte, lo tenemos de la teórica del arte española Rocío de la Villa¹, quien manifiesta que:

“El origen de la crítica de arte debe situarse en el contexto de la nueva sensibilidad que impone el ascenso de la esfera pública y liberal de la burguesía, la clase social determinante en el curso histórico de la Modernidad”(De la Villa, 2003, pág. 23).

En estos momentos el concepto de opinión pública unida a uno de los mayores aportes de la época: la prensa, se complementan - con la aparición de otros nuevos espacios como: las casas de café ingleses y los salones parisinos- para dar paso a un proceso de educación estética hacia el nuevo público burgués a través de la crítica, una actividad que será realizada por:

“[...] personas profanas, eso sí, interesadas en el tema, a veces eruditos, los cuales fundamentalmente expresaban sus opiniones acerca de la pintura de sus coetáneos [...] basándose siempre en unos principios teóricos, pero desde la mentalidad empirista ilustrada” (Villalba, pág. 323)

Todas estas circunstancias que se vislumbran en los umbrales de la modernidad, se constituyen en los gestores de una ruptura entre la naciente crítica de arte y los discursos (literatura artística)² desarrollados en momentos anteriores, basados en cánones establecidos que normaban y regulaban la forma de hacer arte.

¹ Profesora de Estética y Teoría de las Artes, Universidad Autónoma de Madrid. Como crítica de arte colabora habitualmente en Cultura/s (LA VANGUARDIA), El Cultural (EL MUNDO) y otras revistas especializadas.

² De la Villa se refiere a tres géneros referidos por Francisco Calvo Serraller: el memorialista, el tratado doctrinal y el tratado técnico, que fueron realizados por “Los escritores expertos en cuestiones artísticas antes de este siglo”. Francisco Calvo Serraller, “La crítica de arte” en Los espectáculos del arte, Barcelona, Tusquet. 1993.



En este contexto la triada: obra de arte, crítico y público, se consolida y son las exposiciones los escenarios que empiezan a dinamizar la experiencia estética del nuevo público burgués, de un nuevo “gusto”, cuyos ideales revolucionarios contribuirán a la difusión democrática de los valores culturales y a la dinamización de un mercado artístico que empieza a florecer.

1.2. Los salones de arte: primeros escenarios para la crítica del arte.

El Salón, es uno de los aspectos más destacados de la modernidad y el escenario donde se desarrollan los primeros ejercicios de crítica del arte. Su nombre deriva del certamen organizado por la Academia Real Francesa de Pintura y Escultura en el palacio de Louvre, específicamente en el Salón Carré, lugar donde se exhibían las obras más recientes de los artistas franceses.

La primera exposición data del año 1667, luego se empieza a regularizar a partir de 1737 en forma anual y, a partir de 1751, en forma bianual.

“Toda la buena sociedad lo visitaba, pero también las masas populares, pues en realidad cualquiera podía entrar libre y gratuitamente a ver las obras participantes [...]”(Lorente, 2005, pág. 25).

Concomitante a ello, y con el objeto de ayudar al público a entender la muestra en su totalidad, los organizadores ponían a disposición de los visitantes (venta) una especie de folleto o *livret* con información detallada de cada una de las obras exhibidas en cuanto a su género, tamaño, autor, es decir, una descripción³ donde todavía “no hay ninguna consideración de valor” (De la Villa, pág. 30). Su formato era similar a las publicaciones que se realizaban en la prensa oficial de la época como el *Mercur de France*, donde se difundía la obra de los artistas más representativos del momento.

³ De acuerdo al DRAE describir significa: representar algo por medio del lenguaje, explicando sus distintas partes, cualidades o circunstancias.



En este apartado cabe destacar la importancia que tuvo la prensa –y que lo tiene hasta hoy-, ya que como ente de información, educación y configuración de formas de pensamiento, fue uno de los recursos empleados por los críticos para publicar sus comentarios sobre los salones, a los cuales se suman las revistas especializadas que aportaron a la actividad crítica con la publicación de reseñas un poco más elaboradas, entre las que podemos citar la alemana *Kunstzeitung*, publicada por la Academia Imperial de Ausburgo en 1755-1756 y 1771-1772, y en Francia las revistas culturales *Mémoires de Trévoux* fundada en 1701 y *Nouvelles de la République des lettres et des arts*, divulgada entre 1779 y 1788. De ahí que los primeros ejercicios de crítica artística sean de carácter periodístico y no ejercido con la libertad deseada.

A medida que se desarrolla la dinámica de los salones, el ambiente artístico adquiere un nuevo matiz: el artista que participa en el Salón ya no sólo tendrá que enfrentarse a los criterios de selección que imponen los jurados de la Academia, sino que también se someterá al enjuiciamiento del público que aspira a la novedad y que poco a poco irá integrándose al ambiente artístico en calidad de comprador o “cliente”. Esta es una situación que en primera instancia no agrada a los organizadores mucho menos a los artistas debido a que el nuevo escenario se ve matizado por las reflexiones teóricas desarrolladas por algunos autores en torno al gusto y a las nuevas costumbres del público burgués.

En este contexto cultural surge la crítica del arte como profesión, y consecuentemente la figura del crítico como mediador entre la obra de arte y el público, de aquel personaje que será indispensable en el entramado artístico ya que a su cargo estarán las tareas de: orientar el gusto estético del nascente público, un adecuado tránsito por las exposiciones, un eficaz acierto en la adquisición de las obras artísticas, pero sobre todo, la selección acertada de los artistas, pues de “los mejores” referirán sus escritos.

En estas instancias el crítico ya no escribe ni para los académicos ni para los artistas, sino para el gran público y lo hará desde una visión personal, más reflexiva, fundamentada en teorías que salen a la luz de manera simultánea.



“El arte no habla a la razón sino al *sentiment*” (De la Villa, pág. 31) fue una de las premisas de corte empirista que Jean Baptiste Du Bos planteó en su “*Reflexions critiques sur la poésie et la peinture*”, y que empezaron a agitar el escenario artístico. Con la institucionalización periódica del Salón por el año 1737, de libre acceso y con una finalidad estética, se advierte una mayor afluencia del público. Tanto académicos y más aún el artista -quien hasta entonces había gozado del privilegio de ser el juez supremo, la única voz autorizada a hablar de su obra- ven afectados sus intereses ante el

“[...] rechazo del supuesto ‘gran gusto’ de buena parte del público, que no es ni mucho menos lo homogéneo y acorde que se quiera. Inmediatamente surge otra prensa no oficial, formada por literatos y libelistas, que intentan hacerse portavoz del gusto burgués y popular” (De la Villa, pág. 33).

Pero un debate mucho más sostenido en torno a la crítica del arte, sobre “[...] la cuestión de quién es capaz de juzgar e imponer su juicio y con qué criterios” (De la Villa, pág. 34) tiene lugar aproximadamente por el año 1750, a partir de una reseña escrita por La Font Saint Yenne sobre el Salón de 1746, en la cual el autor impulsado

“por un espíritu moralista y nacionalista [...] le llevó a exigir ante todo lecciones de virtud a los artistas que se atreviesen a presentar sus obras al público, lamentándose de que el Salón ya no presentaba la *grandeu* que él había admirado en sus años mozos” (Lorente, 2005, pág. 27).

Esto sin duda trajo consigo fuertes tensiones entre artistas, críticos, y la academia, al punto que se impuso una censura a los críticos no oficiales por emitir juicios injuriosos y ofensivos. Debido a ello “las críticas más incisivas hubieron de publicarse en folletos y libritos editados a costa de su autor [...]”(Lorente, 2005, pág. 26), casi siempre de forma anónima.

Aunque La Font tuvo muchos detractores, principalmente los artistas, también contó con algunos partidarios que siguieron sus pasos y escribieron para los siguientes Salones igualmente de forma anónima, como el caso de Le Blanc quién

“[...] ataca el culto de lo antiguo y proclama que como el arte es imitación de la naturaleza, todo *homme d’esprit* puede juzgar los méritos de un cuadro, concluyendo el derecho absoluto de la crítica al elogio o a la censura” (De la Villa, pág. 37).

En este contexto, la dinámica artística se vio matizada por hondas tensiones ya que “[...] todos quieren imponer su gusto invocando los valores de la ‘nación francesa’. Arte y política se entrelazan y el discurso del mundo del arte queda alterado definitivamente” (De la Villa, pág. 38).

1.2.1. Diderot y Baudelaire.



Denis Diderot (1713-1784)

Si bien La Font, sentó las bases para el desarrollo del ejercicio crítico, en este mismo escenario es con Diderot (Langres 1713-1784), escritor, filósofo, editor de la Enciclopedia, con quien se instaura la crítica del arte de la modernidad como género literario. Su mayor aporte se sitúa en la valoración crítica que hiciera de los Salones entre 1759-1781 para la *Correspondance Littéraire* por encargo de Friedrich Melchior Grimm director de la revista, y en los cuales intentó hacer del sentido del gusto la prueba casi moral de la calidad de una obra de arte.

Desde el año 1759 su trabajo estuvo dirigido a un reducido número de suscriptores como la emperatriz Catalina II de Rusia, la reina de Suecia, el rey de Polonia, el duque de Toscana y algunos príncipes alemanes, una publicación que



si bien no era especializada en arte, llevaba las últimas noticias de la cultura y las letras francesas.

Pese a que sobre su mirada crítica pesaba el estigma de no poseer una amplia formación artística, siendo criticado constantemente por autores como el caso de Lionello Venturi quien atribuye a su trabajo sólo una actividad periodística, su interés por las artes plásticas principalmente por la pintura, había logrado ubicarlo como un crítico serio y reflexivo que dejó de lado el mérito técnico de los cuadros para escribir sobre cuestiones más argumentativas, estéticas o morales.

“El denominador común de todos estos escritos es su condena del recargamiento decorativo, el amaneramiento y la procacidad de la pintura cortesana rococó, mientras reclamaba un arte que transmita enseñanzas éticas, que regrese a la inocencia rústica y a una tranquila naturalidad, respetando los principios clásicos de unidad [...] que también se preconizaban para el teatro de la Ilustración”(Lorente, 2005, pág. 36).

Fundamentado en estas ideas, el blanco de sus críticas más severas fue François Boucher, al cual llamaba “auténtica bestia negra” y de cuyo trabajo afirmaba: “La pintura de Boucher es puro libertinaje y la pericia técnica no puede salvar tal ‘degradación del gusto’” (De la Villa, 2003, págs. 44,45). Con ello quedaba claro que ningún artista por excelente que sea estaba a salvo de su frontalidad, sinceridad, y en algunos casos, de su desaprobación.

En vista de que sus escritos estaban destinados a personas que no tendrían la posibilidad de ver las obras a las que hacía referencia, Diderot emplea algunas estrategias para hacer más legible sus críticas. Como refiere Rocío de la Villa, un amplio repertorio de recursos retóricos le permite hacer comprensible su trabajo.

“A menudo se sirve de ‘correspondencias’ literarias, como enumeraciones caóticas para las composiciones desordenadas, o la elipsis para escenas eróticas. En otras la descripción es sustituida por una narración. También incluye supuestos diálogos, comentarios entre *amateurs* y artistas, incluso llega a



introducir de manera imaginaria al espectador en el interior del espacio pictórico”
(De la Villa, págs. 40,41).

Para enfatizar lo antes mencionado, Fermín Fèvre señala:

“Es interesante observar que a Diderot no le interesaba tanto establecer las motivaciones del autor al crear su obra, sino hallar todo lo que ella provocaba en él, como una fuente perceptiva e imaginativa que iba a contribuir a formar su juicio”(Fèvre, 2001, pág. 12).

Debido a la marcada influencia que tuvo del empirismo de Locke -que sostenía que la experiencia daba origen a todo el conocimiento del ser humano-, entre los ilustrados de su época Diderot se posicionaría como el pensador de la *sensibilité*. “Carta sobre los ciegos” (1749), sin duda será uno de sus tratados más importantes ya que en él se verá reflejada su clara posición filosófica que concibe “al sujeto (hombre virtuoso), y sus sentimientos e impresiones, como el único protagonista de la experiencia estética, desplazando así al objeto y con él, la belleza objetiva”(De la Villa, pág. 43).

Dentro de su trayectoria crítica cabe citar alrededor de 3000 obras analizadas, distribuidas en los nueve Salones que comentó, de los cuales según algunos autores, los realizados en la década de los 60s son los más significativos. El carácter y tono de sus discursos le genera discrepancias con los miembros de la Academia debido a que cuestiona los métodos de enseñanza basados en la copia de modelos antiguos que, según él, lo único que consiguen es diluir el talento de los jóvenes aprendices. Estas divergencias se tornan más agudas cuando muestra su oposición al establecimiento de jerarquías de ciertos géneros en detrimento de otros, señalando que no hay géneros elevados ni menores, “[...] la excelencia del arte puede hallarse en cualquier pintura, independientemente del género al que pertenezca.”(De la Villa, pág. 48).



De ahí que sus críticas también incluían las obras de artistas que pintaban otro tipo de géneros alejados del de historia –considerado en aquel momento el más relevante dentro de la representación-, pero que a su criterio, estaban a tono con el gusto del público burgués.

Como todo crítico tuvo sus preferencias, entre ellas cabe citar a los pintores: Vernet, Greuze y Chardin, a quienes visitaba constantemente en sus talleres para solicitar apoyo a la hora de efectuar sus críticas. Pero para Diderot, el mérito de ser uno de los mejores pintores narrativos del siglo XVIII, lo recibió Chardin, debido a que en él pudo observar al mejor colorista de su época y en su trabajo se hicieron visibles “los contrastes entre nitidez, distancia, magnitud, color, tonos e intensidad lumínica y sus efectos en la percepción visual” (De la Villa, 2003, pág. 54); favoritismos que ahondaron aún más las críticas hacia su trabajo debido a la marcada “afinidad” que, según sus contemporáneos, mantuvo con ciertos artistas, lo cual dejaba entrever un ejercicio crítico poco serio y ético.

Pero pese a la hostilidad de la que fue objeto en su tiempo y las constantes censuras que tuvo que tolerar por parte de las clases conservadoras y del clero, en Diderot se puede encontrar al modelo de crítico moderno, a “un hombre progresista, difusor de la cultura y de la libertad de espíritu, capaz de hacer un inventario del conocimiento humano”(Févre, 2001, pág. 14).

En contraste al trabajo desarrollado por Diderot, quien a partir de la década de los 70s evidenciaría un declive, ya entrado el siglo XIX la actividad artística volverá a dar un nuevo giro, y en este contexto, aparecerá otra figura emblemática dentro del campo de la crítica artística: Charles Baudelaire.



Charles Baudelaire (1821-1867)

Poeta, crítico y literato francés, será otro de los personajes en los cuales se encarnará una manera particular de hacer crítica; su ubicación en la corriente artística del momento: el romanticismo, que a su criterio “es la estética adecuada a la sensibilidad escindida y exaltada del hombre moderno” (Del Aguila Gómez, pág. 3), harán del personaje uno de los críticos más representativos del siglo XIX.

Siendo representante de la poesía simbolista de la Francia decimonónica no pudo sustraerse del embrujo del hecho artístico; entre su amplia producción literaria se encuentran escritos y artículos en torno a la pintura de su tiempo, resultado de sus constantes visitas a los Salones parisinos.

Los discursos que realizara a partir de la década de los 40s serán las mejores evidencias de la firmeza de sus juicios frente a la producción artística del momento; en ellos se pueden distinguir algunos conceptos que sustentarán su actividad crítica: imaginación, belleza, sentimiento, originalidad, elegancia, temperamento, ingenuidad y épica, categorías que no aluden a “una estética de la mimesis o de la representación de lo existente, sino a una estética de la intuición y de la imaginación individual” (Del Aguila Gómez, pág. 3).

Desde esta perspectiva, el trabajo de Baudelaire debe entenderse desde una constante sujeción por lo bello, desde la conjugación y complementariedad existente entre su mirada poética y crítica frente a la obra de arte, pues para él:



“La obra de arte tiene un poder mágico de recuperación, es una especie de mnemotecnia de lo bello porque nos habla o nos evoca emociones e impresiones que el artista intenta eternizar o reencontrar buscando un lenguaje adecuado que hable al recuerdo” (Del Aguila Gómez, pág. 5).

Por tal razón, si la obra de arte es la expresión de una visión personal del mundo, la crítica ha de ser también una lectura, reflexión y comprensión de los efectos que ésta produce en la sensibilidad y en el espíritu de quien la observa.

“La crítica será entonces una actividad de diálogo con el universo evocado en la obra, una reflexión sobre el poder revelador de su lenguaje particular. El crítico tratará de traducir de forma comprometida y personal la lectura que su espíritu hace del lenguaje y del mensaje de la obra” (Del Aguila Gómez, pág. 8).

De ahí que, según lo manifiesta del Águila Gómez, una crítica poética será la que caracterice a Baudelaire. Los sonetos, las elegías o los versos, son algunos recursos empleados para traducir las impresiones que le producen las obras de innumerables artistas, para los cuales no habrá benevolencia alguna sino más bien sinceridad y justeza.

Uno de los mejores ejemplos de su actividad la encontramos en los comentarios que realizara al Salón de 1846, donde desarrolla una crítica, divertida, poética, parcial y apasionada, un tipo de crítica exclusiva que, según lo señala Victoria Combalia, “en cuanto a abrir más horizontes, supera a todos sus coetáneos con creces” (Combalia, 1987, pág. 12). Si bien en los comentarios que escribe sobre innumerables salones (artistas) sus discursos varían considerablemente con el paso de los años, en el texto crítico de 1846 se puede evidenciar claramente el verdadero corpus de sus ideas:

“se alude a la dicotomía entre el Norte, colorista, imaginativo, idealista, y el Sur, realista [...]; se apunta un precedente de la teoría formalista, se habla de la correspondencia entre colores, sonidos y perfumes (citando a Hoffman), de la necesidad de la luz interior (hablando de Delacroix); de la coherencia de toda



buena obra de arte; un cuadro es una máquina donde todos los sistemas son inteligibles para un ojo ejercitado, (‘donde todo tiene su razón de ser si el cuadro es bueno’) [...];del temperamento (citando a Stendhal), de la importancia que un tema adquiere en la obra de un artista (así Ingres y el tema de las mujeres) [...]; del problema del maestro (el genio) y los seguidores; del heroísmo de la vida moderna, y de lo eterno y de lo transitorio en el arte (Combalia, 1987, pág. 12).

Desde esta perspectiva teórica, su crítica adoptó caracteres heterogéneos pero a la vez también evidenció preferencias por algunos artistas. Corot, Manet, y principalmente la pintura de Delacroix, a su criterio, fue quien mejor encarnó al pintor moderno y al romanticismo, en contraposición a los pintores realistas contra quienes emprendió una crítica acérrima debido a que creía que sólo los pintores sin imaginación necesitan copiar de la naturaleza; esto por supuesto en relación a la aversión manifiesta hacia la fotografía como recurso técnico que lo consideraba refugio de los pintores mediocres.

Si bien los aportes de Diderot y Baudelaire a la crítica moderna han sido significativos al punto que teóricos y críticos del arte contemporáneo los han tomado como modelos de escritura a seguir, es necesario señalar el rol que jugaron los críticos desde estos momentos hasta la actualidad y las discusiones que se generaron a partir de su ejercicio.

Si tomamos en cuenta que las exposiciones, concretamente el Salón fue el escenario donde los artistas tenían la oportunidad de darse a conocer, y por tanto, garantizar la salida de su trabajo al mercado con el respaldo de los comentarios realizados por los críticos, la relación artista-crítico estaría rodeada constantemente por una atmósfera de tensiones, más aún cuando de los comentarios favorables o negativos del crítico, estaría en juego su consagración en el mundo del arte.

Esta situación dejaba entrever, como lo señala Rocío de la Villa, una posición contradictoria del artista moderno, pues por un lado estaba supeditado a exponer en el Salón, y por el otro, a la voz dictaminadora y mordaz del crítico, quien con



sus comentarios podía llevar al artista a la cumbre o condenarlo al silencio “...el silencio equivale a la no-existencia, a la relegación del artista al limbo”(De la Villa, 2003, pág. 77).

En este escenario tres aspectos quedaban muy bien definidos: el lugar de privilegio que ocupó la crítica durante los siglos XVIII y XIX, la estrecha dependencia entre crítico y artista y, la atmósfera de desconfianza y duda del artista frente a los juicios de los críticos quienes no eran precisamente especialistas en el ámbito artístico sino profesionales de diversas ramas en las que contaban abogados, escritores, poetas, periodistas, profesores, historiadores o personas vinculadas a la literatura y a los artistas de la época, cuya actividad se daba de manera esporádica, supeditada exclusivamente a la realización de los salones.

1.2.2. El gusto y el juicio estético.

Uno de los aspectos más sobresalientes de la reflexión estética del siglo XVIII junto con la crítica, fue lo relacionado al gusto y su correspondencia con la belleza. En la época de la Ilustración las primeras teorías acerca del gusto surgen en Inglaterra de la voz de Shaftesbury (1740) filósofo neoplatónico, que planteó su teoría del gusto “desde el punto de vista emocional y psicológico” (Villalba, pág. 315), como la facultad destinada a la aprehensión de la belleza.

A Shaftesbury le han seguido autores como Addison, Hume, Hutcheson, Gerard o Kant, que han abonado al tema con importantes posturas.

J. Addison, en “Los placeres de la imaginación” (1712),

“[...] señala que el gusto es un placer de la imaginación. Es el sentimiento de placer ante la belleza. El *sentido del gusto* es una facultad que siente la belleza con placer y las imperfecciones con disgusto”(Pérez, 2008, pág. 15).



Francis Hutcheson también afirmó que el hombre posee un sentido interior dedicado a aprehender la belleza a partir de ciertas cualidades de los objetos. De igual manera Gerard, en su “Ensayo sobre el gusto” (1759/1992), afirmaba:

“[...] que el gusto se origina en ciertos dominios del espíritu y que a través de un refinamiento cultural puede alcanzar su máxima madurez y perfección (Pérez, 2008, pág. 16).

Con ello el autor plantea que al igual que otra cualidad del ser humano, el gusto está sujeto a perfeccionamiento que se da de manera progresiva hasta llegar a la excelencia.

A estas puntualizaciones, añadimos los aportes de Diderot, que como buen ilustrado y crítico de arte, reflexionó también en torno a este concepto. En su libro “Pensamientos sueltos sobre la pintura” (1988), Diderot se pregunta:

“¿En qué consiste pues el gusto? Una facilidad adquirida, por experiencias reiteradas en captar lo verdadero o lo bueno, con la circunstancia que lo hace bello y en que le conmueva a uno con rapidez y fuerza” (Villalba, pág. 317).

Bajo esta premisa se enmarcaron sus críticas que hoy en día lo ubican, según M. Villalba, como el creador de una “crítica del sentimiento”.

Otras reflexiones que abonarán al tema son las de Kant con su obra “Crítica del juicio” (1790), que se concentran de manera exclusiva en una crítica del gusto, el juicio estético y la belleza.

Según Kant, el gusto es una característica universal y necesaria “[...] una facultad que tenemos todos los seres humanos, como la imaginación o el entendimiento, pero que precisa ser cultivado, educado” (Vilar, 2005a, pág. 231). Desde esta perspectiva su análisis está encaminado a dilucidar cómo el individuo se siente afectado por una obra u objeto, es decir, a los juicios que realiza frente a un objeto estético. En este sentido, no se refiere a juicios de conocimiento, sino a



juicios estéticos, juicios de gusto, que tienen una finalidad subjetiva y son desinteresados.

De acuerdo a la estética kantiana, los juicios estéticos harán referencia al sentimiento de complacencia o desagrado, que despierta en el individuo cierto tipo de representación que afecta a la sensibilidad. De ahí entonces, la capacidad del juicio, según Kant, constituirá la aptitud de comunicar pensamientos y puntos de vista en base a los niveles de afectación que tiene un sujeto frente a un objeto; lo cual dependerá de su sensibilidad.

De ahí entonces que, en la época de la Ilustración, la capacidad de juzgar las obras de arte dentro de los parámetros de la Belleza, será una de los aspectos que identificarán a la clase burguesa del siglo XVIII, ya que al ser una característica universal, según Kant, todos estarán en capacidad de emitir un juicio sobre lo bello en la medida cómo afecte a su sensibilidad.

Desde esta perspectiva, a la crítica de arte, que surge en este estado de circunstancias,

“se le encomienda la tarea de juzgar, guiar y exponer la capacidad reflexiva contenida en los objetos de arte. La capacidad de juicio, gracias a la crítica, ha de poder configurarse en *gusto*” (Fragasso, 2006).

1.3. La crítica del arte y las vanguardias.

Los acontecimientos suscitados a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, llenos de cambios y aportaciones significativas, anunciaban cambios importantes en el mundo moderno, principalmente en la relación arte-sociedad.

El término vanguardia usualmente utilizado para definir una determinada postura del arte, de lucha, de combate, de ruptura, -asumida por artistas que intentaban transgredir el orden establecido a través de un arte provocador- más que un movimiento artístico adquirió una connotación política (el primer manifiesto



comunista de 1848 sería uno de los primeros referentes) (Calderón, 2005) y dentro de la crítica artística fue aplicada a algunos movimientos de inicios del siglo XX tales como el cubismo y futurismo.

La inauguración del llamado “Salón de los Rechazados” en el último tercio del siglo XIX paralelo al Salón Oficial, fue la primera evidencia que marcó un ideario de cambio y ruptura. La no admisión al Salón Oficial -por parte de los jurados tradicionales- dio lugar a que un pequeño grupo de artistas, llamados “impresionistas”, inauguraran una exposición de obras donde la forma y color advertían otra manera de concebir el arte. Así se daba paso a la configuración de las primeras vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX, cuyas propuestas rupturistas generaron una revolución en el campo de las artes plásticas.

Sobre el sentido e implicaciones de las vanguardias artísticas, Peter Bürger en su ensayo “Teoría de la Vanguardia”, publicado en 1974, plantea algunas claves para entender las producciones artísticas del siglo XX. Según Bürger, las vanguardias tuvieron como objetivo fundamental transgredir los límites de un arte institucionalizado, buscaban lo nuevo, no como una moda sino como una ruptura con la tradición.

“Es la radicalidad de su ruptura con todo lo que hasta entonces se considera vigente. Ya no se niegan los principios operativos y estilísticos de los artistas, válidos hasta ese momento, sino la tradición del arte en su totalidad” (Bürger, 1987, pág. 120).

De otro lado, se rechazaba la idea del arte como representación de la realidad; la imagen del artista como genio creador se trasladó a la de productor u operador de los procesos creativos con la experimentación de técnicas, materiales y otras disciplinas. Fue el planteamiento de una nueva correspondencia entre teoría y praxis, de una relación dialéctica que dio inicio a la redacción y publicación de discursos y textos programáticos sobre los cuales se sustentó su existencia.



Fue lo que A. Danto llamara la “era de los manifiestos”, es decir, de aquellos documentos literarios y piezas claves de las vanguardias históricas que emergieron en los umbrales del siglo XX y recogieron las ideas centrales y propósitos de actuación de los artistas. Aunque en este espacio de tiempo podemos encontrar algunos nombres de críticos que refirieron en torno a la obra de los artistas o en calidad de ideólogos de las primeras vanguardias, como el caso de Zola (1840-1902), Apollinaire (1880-1918), Marinetti (manifiesto futurista, 1909) o André Bretón (manifiesto surrealista, 1924), también encontramos a los mismos artistas como críticos y teóricos de su hacer. De ahí que nombres como: Tristán Tzara, Malevich, o Naum Gabo, estén ligados a los manifiestos dadaísta, suprematista y constructivista respectivamente.

Con el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial (1945), Europa entra en una crisis cultural y política que favorece la emergencia de un nuevo panorama artístico y permite que la capital mundial del arte se traslade de París a Nueva York. En este escenario, como lo señala Ana M. Guasch (2003),

“Estados Unidos se sumergió en el mito del ‘sueño americano’. Junto a un desarrollo económico sostenido y a un proyecto político imperialista y anticomunista eficaz, se perfiló una nueva vía estética que dejó de lado el tradicionalismo regionalista y apostó decididamente por el internacionalismo” (Guasch A. M., 2003, pág. 109).

Este empeño de consolidación e internacionalización del arte norteamericano encontró en el crítico norteamericano Clement Greenberg a uno de los pilares fundamentales. Lograr que el expresionismo abstracto sea considerado como el mejor del mundo con una total independencia de París y consolidar un modernismo con identidad propia (norteamericano), fueron los ejes en torno a los cuales giraron sus críticas y demás publicaciones realizadas en catálogos y revistas de la época como: The Nation o Partisan Review.



1.3.1. El formalismo de Clement Greenberg.

Según Guasch, en el pensamiento crítico de Greenberg, se pueden analizar tres facetas: al ideólogo dogmático, en el cual se pone de manifiesto el interés por precisar el concepto de vanguardia; al periodístico, cuya fijación teórica se ubicó en la emisión de juicios de valor en torno a las obras de artistas norteamericanos en contraste con los de la escuela de París para los cuales sus críticas fueron severas, y, al teórico que se centra en el planteamiento de su teoría formalista (60s) “a la manera de dogma de la modernidad” (Guasch A. M., 2003, pág. 110)

En uno de sus artículos publicados por la década de los 60s, denominado “Modernist Painting”, Greenberg desarrolla su teoría en torno a la modernidad en la que plantea que:

“es consecuencia de la intensificación de la tendencia autocrítica inaugurada por Kant [...] Para Greenberg la autocrítica kantiana encuentra su perfecta expresión en la ciencia más que en la filosofía, ya que sólo el método científico exige que una situación se resuelva exactamente en los términos en los que se presenta” (Guasch A. M., 2003, pág. 119).

De las tres facultades del pensamiento analizadas por Kant, la relativa a la estética era la que interesaba a Greenberg debido a que éste ámbito se concreta de manera exclusiva en el campo de las formas. Con ello enfatizaba que dentro de la pintura lo que debe prevalecer es el uso abstracto del color y la línea, es decir su pureza. Para Greenberg en la pureza de la pintura está “la garantía de su calidad, así como su independencia” (Guasch A. M., 2003, pág. 120).

Con estas premisas Greenberg inauguraba dos eventos puntuales: por un lado, el renacimiento de la vanguardia norteamericana que tuvo como arquetipo al pintor Jackson Pollock, al cual consagró como el mejor de la época por el hecho de despreciar el artificio en favor de la verdad; a él se sumaron otros artistas del momento como Frank Stella, Morris Louis, Barnett Newman; y por el otro, un ejercicio crítico basado en una metodología de corte formalista.



“Su dogma formalista vinculado a un concepto de arte purista, un ‘arte-en-sí’, un arte que se contentaba en describir fríamente la apariencia de las cosas, fuera de cualquier comentario psicológico o emocional, impregnó totalmente el panorama de la crítica norteamericana a lo largo de los años sesenta” (Guasch A. M., 2003, pág. 121),

El peso de su manera de hacer crítica fue tan fuerte, que influyó notablemente en el pensamiento de otros teóricos del arte norteamericano como el caso del Rosalind Krauss, Michael Fried, Hilton Kramer o Donald Kuspit.

Si bien el pensamiento de Greenberg marcó un hito importante dentro de la crítica del arte de la alta modernidad, en las décadas subsiguientes dicho modelo de análisis irá perdiendo vigencia al punto que críticos como el mismo Fried o Krauss que habían practicado fielmente el método de análisis formalista, empezaban a vivir como lo menciona A. M. Guasch (2003), “un proceso de desafección” de la crítica greenbergiana y a dirigir su mirada a otros conceptos y teorías más a tono con las prácticas artísticas del momento.

Hacia fines de los años 60s la crítica del arte tomará otras directrices debido a los cambios y particularidades que irá adoptando el arte y en los cuales los conceptos de calidad y forma resultaban insuficientes para analizar las producciones artísticas que se gestaban en un ambiente artístico que empezaba a caracterizarse por la heterogeneidad y pluralidad.

1.4. El giro de la crítica del arte en la década de los 60s. La Posmodernidad.

La década de los 60s trajo consigo la ruptura de los macro relatos imperantes en la modernidad; el contexto artístico se diversifica y un sinnúmero de prácticas encuentran en lo conceptual una de sus principales preocupaciones.



En este nuevo escenario de variedad artística, se producirá un giro en el ejercicio de la crítica. En su momento (1967) la norteamericana Rosalind Krauss, señalaba que la crítica debía alejarse de las nociones de calidad y forma y encaminarse a reflexionar sobre cuestiones de contenido.

“Para Krauss, la crítica más que como un ejercicio valorativo o historicista [...] se debe situar en el terreno de la fenomenología, del estructuralismo y de la semiótica para abrir la práctica crítica a cuestiones relativas a la copia, la repetición, la reproductibilidad del signo y la producción textual del tema [...]” (Guasch A. M., pág. 130).

En tal virtud, los discursos críticos se diversifican tanto en estilos de escritura, metodologías y estrategias discursivas y encuentran sustento en teorías sobre el pluralismo, los contenidos, la deconstrucción, la dimensión simbólica, la multiplicidad y la apropiación.

Estos serán algunos de los aspectos que configurarán el nuevo momento artístico: la posmodernidad, período caracterizado por lo heterogéneo y lo diferente, pero ante todo, por el declive de la herencia de la época de la Ilustración - la idea del sujeto creador, la autoría y el modelo de historia planteado por la modernidad-, que se verá reflejado también en el ámbito de la crítica.

Al respecto, el filósofo y crítico de la posmodernidad Arthur Danto señalará que: “Si esta es una era de pluralismo en el arte [...] también tiene que ser una era de pluralismo en la crítica”, (Vilar, 2004), pero una crítica que vaya a tono con los “hechos del arte”, con las prácticas del arte, y en este proceso:

“El lenguaje ha de hacer visible lo que una obra de arte es o significa, la escritura sobre el arte ha de iluminar el objeto, revelar sus aspectos más destacables en lugar de obscurecerlos o velarlos” (Vilar, 2005, p. 187).



Desde estas consideraciones, analizará la obra de uno de los artistas más emblemáticos con el que se inauguraba la posmodernidad: Andy Warhol y su famosa “Caja Brillo”.

Entre algunos críticos que destacan dentro de estas líneas de análisis tenemos a Rosalind Krauss, quien basándose en conceptos de estructura, signo y significado, contribuyó de manera significativa “al afianzamiento de la teoría de la posmodernidad” (Guasch A. M., 2003, pág. 131); de igual forma cabe mencionar a Donald Kuspit, quien apoyado en la deconstrucción y la fenomenología se inserta en el análisis de la obra desde una dimensión simbólica y subjetiva; o aquellos críticos apoyados en las tesis posestructuralistas como Douglas Crimp, Craig Owens o Hal Foster.

1.4.1. La “nueva crítica” de Barthes.

Roland Barthes (Cherbourg, 1915 - París, 1980) fue uno de los teóricos más influyentes de la posmodernidad, no sólo porque conjuntamente con Wittgenstein, Lacan, Derrida o Foucault, constituyeron el referente teórico a partir del cual se inscribió la discusión en torno al arte contemporáneo, sino porque desde su pensamiento posestructuralista aportó nuevas directrices para el desarrollo de un ejercicio crítico en sintonía con las prácticas artísticas que emergían en los años 70s.

¿Pero en qué consistía el pensamiento posestructuralista?

Esta corriente sostenía que en todos los objetos había una estructura, incluso dentro de la misma sociedad de acuerdo al pensamiento marxista, ésta era su base y soporte por el sistema de relaciones inherentes a ella. Así, si la estructura era el aspecto esencial del estructuralismo, el lenguaje lo sería aún más.

Precisamente la aplicación del estructuralismo al análisis literario tendría en Barthes a uno de los representantes de una “nueva crítica” aplicada al campo del arte contemporáneo. Según Barthes, el crítico es ante todo un escritor cuyo compromiso es la escritura, la palabra, el lenguaje. Su posición se haría evidente



al cuestionar la fragilidad de los criterios empleados en la crítica (literaria) de la escuela francesa, situación que traería consigo confrontaciones con sus más acérrimos defensores, entre ellos el crítico Raymond Picard, quien sostenía que “[...] se debe juzgar a un autor ciñéndose escrupulosamente al texto y prescindiendo de ideologías previas” (Martínez, 1983, p. 12).

En contraposición a ello, en su obra *“Crítica y verdad”* (1966) Barthes propone algo distinto: la obra es un “texto” y como tal un “lenguaje”; por tanto, la crítica es un lenguaje sobre otro lenguaje, un discurso sobre otro discurso.

“Hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos [...]” (Barthes, p. 13).

Aunque para Picard, la crítica de Barthes adolecía de un marcado subjetivismo que restaba valor a la obra, su posición evidenció una oposición a la función de la tradicional crítica que era “juzgar” a diferencia de la “verdadera crítica de las instituciones y de los lenguajes que no consiste en ‘juzgarlos’, sino en distinguirlos, en separarlos, en desdoblarlos” (Barthes, p. 14).

Entonces, bajo la premisa de que la obra se asume como un “texto”, “la nueva crítica” de Barthes plantea la presencia y la posibilidad de la multiplicidad de lenguajes, pues

“la obra detenta al mismo tiempo muchos sentidos [...] Por ello es pues simbólica: el símbolo no es la imagen sino la pluralidad de los sentidos” (Barthes, 1966, p. 52).

De ahí la apertura de una obra a ser analizada desde distintas perspectivas, como la filosofía, psicoanálisis, semiótica, la lingüística, antropología, etc.; de entenderla ya no como una obra cerrada, sino como una obra abierta (Umberto Eco), “como un espacio multidimensional en el que concurren, se contrastan y se entrelazan diversas estructuras, ninguna de ellas originales” (Guasch A. M., 2003, pág. 136).



1.4.2. La crítica en la era del capitalismo cultural.

Sobre la posmodernidad y sus implicaciones en el arte se dependen algunos estudios. Uno de ellos, es el realizado por el crítico norteamericano Robert Morgan, quien en uno de sus ensayos publicados en 1998, con el nombre de “The end of the art world”, señala que

“[...] a partir de mediados de los años 80s y durante los 90s, se produciría un fenómeno muy particular: El arte habría cambiado radicalmente de concepto y con él lo que se denominaba el mundo del arte”(Vilar, 2005a, pág. 198),

Ello involucraba: galerías, museos, comisarios, coleccionistas, público, curadores, revistas, y entre ellos, la crítica del arte. Esta nueva situación estaría relacionada con la “creciente mercantilización del mundo del arte” (Vilar, 2005a, pág. 199), escenario en el que la obra, al igual que cualquier producto de uso masivo, llegaría a ocupar el status de “mercancía” entrando a circular bajo la lógica del mercado, el marketing y la publicidad institucionalizados.

En este estado de situaciones el rol del crítico cambiaría notablemente; si bien en épocas anteriores su papel era el de mediador entre el artista y público, en estos momentos se convertirá en una especie de “abogado del negocio artístico en el campo del activismo gay, en el abogado del negocio de la multiculturalidad o del feminismo cultural” (Vilar, 2005a, pág. 199), dentro de una dinámica mercantil en la que la imagen, el slogan y demás recursos publicitarios alcanzaron según Morgan, una fuerza absoluta similar al mundo de los negocios.

Esta situación encuentra aspectos en común con otro de los teóricos de la posmodernidad F. Jameson (1995), para quien todos estos fenómenos, no tienen que ver solamente con un cambio artístico aislado, sino con una “pauta cultural” que habría llegado a su máxima expresión con la consolidación del capitalismo a nivel mundial, el cual habría traído implicaciones para el mundo del arte por cuanto: “habría integrado la producción estética a la lógica mercantil [...]” (Cuadra, 2003, p. 50), dando lugar a un ‘nuevo régimen de significaciones’ que han ubicado



a la obra de arte en calidad de objeto de consumo, con una implícita capacidad de “seducción”.

Un caso concreto que nos ilustra lo señalado son las operaciones mercantiles desarrolladas por la Saatchi Gallery de propiedad de Charles Saatchi, el mayor coleccionista de arte a nivel mundial quien mediante la realización de exposiciones de arte contemporáneo de artistas emergentes, como “*Sensation*” celebrada en 1998, ha dado lugar a la transformación del arte en una actividad meramente mercantilista.

En tal virtud, siendo éstas las condiciones bajo las que transitan los distintos productos artísticos, el ejercicio crítico ha sido absorbido por ésta nueva lógica. Según Morgan, tanto curadores, comisarios y críticos “se han hecho conscientes de la progresiva importancia de la publicidad y los medios de comunicación para colocarse en el mercado y mantenerse en él” (Vilar, 2005a, p. 200), y en este escenario, la “institución artística” también ha jugado un papel determinante en la configuración de la imagen del crítico y sus prácticas.

Críticos independientes como José Luís Brea por ejemplo, cuestionan de manera enfática los condicionamientos y la interferencia de la institución en los dominios de la crítica.

“La tremenda voracidad del museo en su capacidad de absorberlo todo [...] desemboca en esta especie de generalizada *mercenarización* del discurso crítico -al que pone, a su alrededor, a sueldo. [...] Dónde encontraríamos tanto descaro en constituirse en juez y parte [...] en proporcionarse a sí mismo legitimidad a cambio de hacer prevalecer la especie de que se invierten grandes recursos en ‘generar criticidad’– una falsificada criticidad, eso sí, a sueldo del amo. No, no nos engañemos: lo único que esto hace es cercenarla, arrodillarla, comprarla al mejor precio y postor –el de una fama y un prestigio que nunca adquiriría por propios medios”(Brea, 2005, p. 7).



Posiciones como esta nos dejan entrever las tensiones, controversias y una evidente “crisis de la crítica”, una crisis que deviene de una actividad superflua, banal, apegada a intereses de la institución artística que discrimina y selecciona, a los “grandes artistas” en detrimento de otros a través de escritos promocionales que no tienen otro fin más que garantizar su salida en el mercado antes que promover su potencial creativo.

Sobre el mismo tema, el crítico de arte español Arnau Puig advierte que en la actualidad muchos artistas sin el apoyo de los críticos no existirían en el mundo del arte contemporáneo, criterio que concuerda con lo expresado por el crítico y curador español Fernando Castro Florez quien señala que muchos de los artistas de hoy son un “invento” de los críticos, curadores, directores de museos e incluso de los coleccionistas; a ello se suman los periódicos y diarios locales (refiriéndonos al caso del diario El País en España) con sus constantes campañas propagandísticas que sin mayor mérito promueven discursos en favor de tal o cual artista (Perera, 2011).

Frente a estos posicionamientos que se desprenden de la vertiginosa absorción de las prácticas artísticas por parte de la cultura del entretenimiento, Brea es categórico en señalar que si la crítica tiene un lugar donde desplegarse bajo las implicaciones de una verdadera crítica “[...] esta no puede, bajo ninguna forma, participar de la lógica del espectáculo”(Brea, 2005).



Capítulo II: La escritura de la crítica del arte

2.1. La figura del curador frente a la del crítico.

Como lo señala el crítico y curador de arte Ferràn Barenblit, “desde inicios de la década de los 80s, las exposiciones se han convertido en un tema de controversia” (Barenblit, 2003, pág. 269), no sólo por la gran cantidad de muestras, obras y artistas contemporáneos que atraen la mirada del público de forma masiva, sino por la endeble concepción teórica que demuestran muchas de ellas.

En este escenario de multiplicidad de obras que proliferan en museos y salas de exposición, devienen variedad de criterios; como lo señala el crítico cubano Félix Suazo (2007), tanto artistas como público tienen algo que decir en favor o en contra del arte, y junto a ellos, la voz del crítico es una más entre las demás; esta situación que pone de manifiesto el paulatino debilitamiento de la autoridad del crítico para juzgar, da lugar a su aparente desvanecimiento y al surgimiento de una nueva figura, la del curador, cuya voz ya no se escucha desde fuera, en pleno juzgamiento de los productos artísticos, sino desde de los mismos procesos de construcción artística que involucran tanto a los artistas como a los lugares de exhibición.

Aunque la aparición del curador en el escenario artístico puede situarse aproximadamente por la década de los 60s concretamente por el año 1969 con la realización de la exposición denominada: “*When the attitudes Become forms: Works-Concepts-Processes-Situations-Information. Live in your head*” organizada por el curador de arte Harald Szeemann que reunía a 69 artistas de Norteamérica y Europa Occidental y cuyas propuestas sintetizaban las nuevas posturas conceptuales del arte posmoderno, es en los años 80s donde su protagonismo toma realmente fuerza, paralelo a la atención manifiesta del público hacia las exposiciones, las cuales a partir de ahora se convertirán en “una excelente



atalaya para divisar el complejo panorama de las artes visuales” (Barenblit, 2003, pág. 275).

En este marco, el curador a diferencia del crítico tradicional, aparece como un agente “democratizador” de las prácticas artísticas; su actividad no se concentra únicamente en ordenar y organizar las obras dentro de una sala de exposición sino en seleccionarlás y articularlas a un universo de sentido. De ahí que, según Barenblit, la figura del curador se la asocie a la de teórico, porque es quien construye el discurso en el cual se enmarca una muestra (texto curatorial), a la de historiador, porque es quien narra una historia que rompe con el relato canónico y da la apertura a diversas lecturas, y a la de crítico, porque a través de su ejercicio se analiza y vuelve a retroalimentar el proceso.

Si bien algunos teóricos y críticos relacionan el debilitamiento que ha tenido la crítica de arte en las últimas décadas

“[...] con las simplificaciones curatoriales y la consecuente banalización de los contenidos artísticos en un intento por hacer digerible la alta complejidad discursiva de las prácticas de creación contemporáneas” (Suazo, 2007),

la figura del curador ocupa hoy en día un papel preeminente e influyente en los escenarios del arte actual.

Aunque algunos de los cuestionamientos a su ejercicio se han centrado en su excesivo protagonismo en relación al artista y su producción, también están aquellos que tienen que ver con los niveles de profesionalización –situación que se ha extendido históricamente a los críticos- en su campo de acción y con los constantes desplazamientos hacia las fronteras de la crítica, de tal forma que muchos críticos se han hecho curadores o han asumido las dos cosas de forma simultánea, como el caso de Pierre Restany, Bonito Oliva, ó, Gerardo Mosquera y Justo Pastor Mellado por citar ejemplos de Latinoamérica.



Frente a esta atmósfera de arbitrariedad y desconfianza hay quienes proponen algunos aspectos que debería evidenciar un curador para garantizar su solvencia; el teórico Schade, menciona tres rasgos básicos: pleno conocimiento sobre el arte contemporáneo y sus prácticas, capacidad de mediación y, su movilidad por entre el complejo sistema de posturas e intereses del arte contemporáneo y sus involucrados: marchantes, coleccionistas, teóricos, museos, la academia, etc. (Barenblit, 2003, pág. 272)

Si bien los niveles de formación y conocimiento de curadores fueron parte de una situación superada ya por la década de los 90s gracias a los programas académicos en curaduría ofertados por universidades de Norteamérica y Europa a nivel de posgrado, esto dio lugar a dos fenómenos particulares: un auge considerable de curadores y el incremento de su autoridad por encima de marchantes, críticos, teóricos, incluso del mismo artista, cuya potestad sobre su producción parece haber sido asumida por el curador quien es el único llamado a escoger, hablar y decidir sobre lo que debe ir o no dentro de un proyecto artístico.

El papel determinante que llega a adquirir el curador en los escenarios de exposición de arte contemporáneo que lo ubican en la misma posición que momentos atrás fuera cuestionada a los críticos (poder), da lugar a que hacia fines del siglo XX e inicios del XXI se comience a debatir su rol y a replantear su ejercicio en “concordancia con otros agentes implicados en el arte contemporáneo, sobre todo en relación con los artistas” (Barenblit, 2003, pág. 277), entre ellos: las relaciones con el mercado, su formalización teórica y las instituciones.

Pero aún entre el constante clima de fricciones entre el crítico y el curador, en algo si debemos estar claros, en las tareas que cada uno de estos personajes cumplen dentro del complejo artístico: mientras el crítico hace visible su práctica a través de la escritura, desde sus textos críticos que se difunden por distintos medios, es decir, desde la exterioridad de los procesos, el curador, aunque posee una base teórica escrita (texto curatorial), desarrolla su tarea desde la interioridad,



desde el espacio donde se gestan los procesos creativos, en el escenario donde pone en práctica el discurso teórico construido por él.

2.1.1. El nuevo rol del crítico.

Aunque el consenso de un gran porcentaje de teóricos del arte de las dos últimas décadas es un supuesto fin o muerte de la crítica, un criterio a tono con lo planteado por José Ignacio Roca, quien señala que en las últimas décadas “[...] la figura del crítico ha devenido irrelevante, siendo sustituida por la del curador [...]” (Suazo, 2007), la crítica sigue teniendo su espacio en los circuitos del arte contemporáneo con la particularidad de que es necesaria una revisión profunda de su hacer. Para la ex - directora de ARCO Lourdes Fernández, esta práctica “[...] es fundamental. La visión especializada y crítica ayuda, promueve y aporta sin lugar a dudas una mirada más neutral y por lo tanto, más profesional” (Perera, 2011).

Frente al abanico de reflexiones sobre el tema, autores como Elkins, señalan que dar “una vuelta a la ambición del juicio, a la reflexión sobre el mismo juicio, y establecer un diálogo más estrecho con la historia del arte” (Vilar, 2005a, p. 225), constituyen las pautas que permitirán otorgarle a la crítica un “aire limpio y de certeza”. Por otro lado, que

“la crítica pueda ejercerse desde la exterioridad al propio sistema de creencias y estructuras institucionales en el que las prácticas culturales inscriben su producción” (Brea, 2006),

es la directriz que el crítico debería seguir para realizar una tarea que adquiera el rigor de una buena crítica.

A ello se suma el criterio de la teórica y crítica de arte Ana María Guasch, quien desde la mirada de los Estudios Culturales prefiere hablar de un “cambio de perfil del crítico”, de quien ha tenido que,



“[...] cambiar y acomodarse a los avatares de una época marcada por el paso de un discurso monocultural y etnocéntrico a un discurso de la ‘alteridad’ y las diferencias, con el telón de fondo de la globalización económica y cultural” (Guasch A. M.),

y que, al igual que el artista, debería hacer uso de una mirada etnográfica que permita mapear y narrar desde una perspectiva ética y la escritura, las circunstancias de carácter cultural y plural que hoy determinan la ejecución de las diversas prácticas contemporáneas.

2.2. Nuevos espacios para el desarrollo de la crítica artística.

Cuando hablamos de nuevos espacios para el desarrollo de la crítica del arte nos remitimos a los “aportes” que las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han brindado a las esferas del arte. Desde su auge por la década de los 90s, la tecnología informática no cesa de conmover y revolucionar al mundo al punto que hoy en día resulta imposible estar ajeno a la era del conocimiento y la información.

Con la presencia de los medios tecnológicos en los escenarios del arte, el crítico José Ignacio Roca señala que ha finalizado la hegemonía de la crítica en los medios impresos y se ha trasladado a los soportes electrónicos. Con ello no solo se ha dado paso a la creación de nuevos espacios para la divulgación del conocimiento y la creación artística en tiempo real, sino también para el ejercicio de una crítica independiente, libre del influjo institucional, que propicia nuevas relaciones de discusión, reflexión, intercambio y construcción colectiva.

Pero ¿Hacia dónde debería dirigirse la crítica del arte a través del internet?, es una de las tantas interrogantes que son motivo de análisis y discusión en las plataformas del arte actual, a las cuales se suman inquietudes respecto a su vigencia, incidencia en el mercado artístico, importancia, su relación con otras disciplinas como la curaduría o el comisariado o la función que debería cumplir dentro de la dinámica global de arte.



Las lecturas son diversas, por un lado se resalta la importancia de los blogs y las revistas digitales como herramientas que contribuyen en la difusión de producciones artísticas contemporáneas y en la generación de una actividad crítica más dinámica y proactiva donde los usuarios están en capacidad de participar en igualdad de condiciones con críticos renombrados o con aquellos que están iniciándose en el ejercicio; y por otro lado, se cuestiona su legitimidad y validez, pues hay tantos sitios web como prácticas artísticas circulando en la red, que resulta difícil, por no decir imposible, digerirlas todas al mismo tiempo y distinguir su calidad.

Lo cierto es que con el auge vertiginoso de blogs, revistas, redes sociales y demás espacios virtuales, la crítica del arte ha dado un giro sustancial. Críticos, curadores, comisarios, artistas, colectivos, e instituciones culturales y artísticas, han encontrado en los sitios de Internet el lugar idóneo para difundir, discutir, teorizar, intercambiar argumentos y compartir textos críticos sobre el arte de nuestra época. A continuación citamos algunas direcciones web que nos conducen hacia estos espacios de diálogo y reflexión artística y crítica:

Acción Paralela:	www.accpar.org
Artbyte:	www.artbyte.com
Arte al día:	www.artaaldia.com
Arteamérica:	www.arteamerica.org , www.arteamerica.cu
Arte contexto:	www.artcontexto.com
Arte por Excelencias:	www.revistasexcelencias.com/Arte/
Artes de México:	www.artesdemexico.com.mx
Arteuna:	www.arteuna.com
Arte y Parte:	www.arteyparte.com
ArtForum:	www.artforum.com
Art Monthly:	www.artmonthly.co.uk
Art Nexus:	www.artnexus.com
Art Press:	www.artpress.com



Arts News:	www.artnewsonline.com
Art & Auction:	www.artandauction.com
Atlántica:	www.caam.net/es/atlantica.htm
CIRCA:	www.recirca.com/index.shtml
Crítica cultural:	www.criticacultural.org
Cultura y Tendencias:	www.culturaytendencias.cl
Descubrir el arte:	www.revistarte.com
Enfocarte:	www.enfocarte.com
Escáner cultural:	www.escaner.cl
Frieze:	www.frieze.com
Heterogénesis:	www.heterogenesis.com
Latin Art International:	www.latinart.com
La Vitrina:	www.lavitrina.com
Revista de ArteLogopress:	www.revistadearte.com
Revista Lápiz:	www.revistalapiz.com
Third Text:	www.thirdtext.com
Esferapublica:	www.esferapublica.org

2.3. Una mirada a la crítica del arte en Latinoamérica a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Continuando con la secuencia de nuestro análisis, resulta necesario dar una mirada breve a las particularidades de la crítica del arte en los entornos de Latinoamérica a efectos de tener una idea más o menos clara de cómo se han desarrollado los ejercicios de escritura crítica en torno a las dinámicas artísticas de mitad de siglo XX en relación a las corrientes dominantes, tanto europeas como norteamericanas. Aunque este tipo de estudio resulte una tarea compleja y laboriosa por su magnitud, trataremos de puntualizar los aspectos más relevantes relacionados con nuestro objeto de estudio.



Comenzamos señalando que los procesos artísticos y la discursividad crítica no se han dado de forma pareja en toda Latinoamérica debido a que cada uno de los escenarios geográficos han experimentado procesos artísticos distintos, que han sido abordados desde perspectivas particulares y a través de diversos medios y estrategias.

Todas estas especificidades en cuanto a discursos y formas de crítica de arte que se ha dado en territorio latinoamericano, son analizadas de manera plausible por la teórica del arte chilena Guadalupe Álvarez de Araya.

La autora parte del hecho que, a nivel de Latinoamérica, los primeros referentes de escritura artística se encuentran en las primeras historias del arte nacionales (20s) que, a diferencia de las primeras -meros inventarios-, intentaban enmarcarse, según Marta Traba dentro de la “tradición de lo nacional”⁴, hasta momentos en que entran al escenario los primeros vanguardismos los cuales aparte de generar ciertos conflictos a lo interno del ámbito artístico latinoamericano, serán los motores que impulsen el ejercicio de la crítica del arte.

En este contexto, la prensa va a ser el vehículo de difusión primordial de las vanguardias para cumplir con la función pedagógica que debía tener la crítica: dar a conocer el nuevo ideario estético y educar el gusto de las élites consumidoras que no estaban lo suficientemente preparadas para receptar las vanguardias. Cabe señalar que quienes estaban encargados de realizar dicho ejercicio eran poetas, escritores y prosistas, aunque también profesionales de otras ramas como abogados, periodistas o “[...] cualquiera que más o menos contase con una buena pluma”(Álvarez de Araya, 2001).

Este panorama empieza a cambiar a partir del período comprendido entre la década de los cincuenta a los setenta, fecha crucial para la crítica y la historia de

⁴ Según la Historiadora Elsa Flores Ballesteros, fue el momento en que artistas, literatos e ideólogos coinciden en el compromiso de fijar los rasgos constitutivos de la identidad nacional en cada uno de sus países. Flores B. Elsa (2003) “Lo nacional, lo local, lo regional en el arte latinoamericano. Revista Huellas No.3. p.33. Argentina.



las artes visuales en América Latina: entra en un proceso de modernización, al principio con frágiles nexos con el campo universitario pero luego en la década de los 70s, de manera más consolidada que da como resultado historiadores de arte al interior de las universidades.

“[...] esos historiadores estaban recepcionando a las Vanguardias Tardías, las que mayoritariamente no incluirá ni en sus investigaciones, ni tampoco en los cursos obligatorios para las Escuelas de Artes Visuales, sino hasta mediados de la década del ochenta e intensivamente a partir de los años noventa. Esas vanguardias sólo tendrán cabida en el ejercicio crítico, el cual permanece mayoritariamente relegado al medio que le había sido natural: la prensa, [...]” (Álvarez de Araya, 2012).

Cabe indicar que en la década de los 60s e inicios de los 70s,

“[...] creció considerablemente el número de libros firmados por historiadores, críticos e incluso artistas, que enfocan el desarrollo del arte en los diversos países del continente” (Morais, 1990).

Entre ellos cabe citar a: Raquel Tibol, “Historia general del arte mexicano-Época moderna y contemporánea”, México 1969; Ida Rodríguez Prampolini, “El surrealismo y el arte fantástico de México”, México 1969; Aldo Pellegrini, “Panorama de la pintura argentina contemporánea”, Buenos Aires 1967; Jorge Romero Brest, “El arte en Argentina”, Buenos Aires 1969; Ogarte Elesperu, “Pintura y escultura en el Perú contemporáneo”, Lima 1970; Mario Pedrosa, “Mundo, homem, arte em crise”, Sao Paulo 1975; Aracy Amaral, “Artes Plásticas na semana de 22”, Sao Paulo 1970; Federico Moráis, “Artes Plásticas: a crise da hora actual”, Rio 1973.

Además de catálogos, también se encuentra el libro de Thomas Messer, “The emergent decade” 1966, que adopta una postura periodística en la que el autor intercala la documentación fotográfica con el diálogo entre autor y varios críticos del continente.



Prosiguiendo con la escritura artística y en el marco de las vanguardias, el manifiesto se constituyó en una de las estrategias discursivas de mayor connotación y cumplió una doble función: documento de agitación política que tuvo a la prensa como medio de difusión; y, un órgano de promoción de alguna línea o tendencia de vanguardia realizada preferentemente en revistas especializadas. Así podemos mencionar como ejemplo de lo primero, los manifiestos del muralismo mexicano que

“[...] se desarrollan en una atmósfera sindical y de reivindicación racial y agraria acorde a los contenidos eminentemente políticos del muralismo y de la Revolución Mexicana”(Álvarez de Araya, 2001);

y de lo segundo, a los manifiestos del Modernismo Brasileño que giraban en torno a un reducido círculo de intelectuales cuyo interés se centró en buscar “[...] en la experiencia urbana de una etnia multiforme su especificidad cultural y su programa estético” (Álvarez de Araya, 2001).

Con el rol preponderante que juegan las universidades, se produce entonces una transformación significativa de los escritos críticos respecto de las artes visuales en nuestro continente. La inserción de diversas disciplinas y corrientes metodológicas y epistemológicas foráneas en los currículos académicos, va a determinar que la crítica, como lo señala Álvarez, no solamente se preocupe por el análisis de las obras sino también por observar los procesos de consumo, pero en el marco de una “insistencia” identitaria como interés prioritario en el escenario latinoamericano.

Para la lectura de estos fenómenos surgen figuras claves, entre ellas Martha Traba que con su crítica y su pedagogía sobre la historia del arte adoptó una imagen profesional de mucho peso para nuestro continente. Su ejercicio crítico se destacó por asociar lo histórico al análisis de las obras. A su criterio, las obras no pueden ser concebidas como objetos aislados, ideales, como desprendidos de la historia. (Morais, 1990). Este planteamiento se haría evidente en los libros que



escribió sobre la historia del arte de América Latina, como el caso de: “Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas”, que editó en México en 1973.

Marta Traba analizó el paso del 50 al 60 y del 60 al 70, época que le interesaba porque durante este tiempo aparecieron actitudes de lo que ella llamaba la vanguardia. En su último libro, “Arte de América Latina 1900-1980”, amplió esta visión y se dedicó país por país a analizar los movimientos y las características individuales que el arte contemporáneo presentaba. En un sistemático orden histórico explica desde la aparición de artistas que desarrollaban su actividad de manera individual, hasta la cadena de sucesos que hacían posible la aparición histórica de movimientos, tendencias y posturas. Su aporte se centra en el hecho de mirar el arte latinoamericano como un rompecabezas, como un todo que necesita de cada parte para tener sentido y explicación.

Paralelamente a Traba, está el crítico peruano Juan Acha quien “considera que la crítica latinoamericana necesita crear su propia teoría, independientemente de los artistas y sus obras”. Su conclusión es que “los críticos deben pasar de conocedores del arte a productores de conocimientos artísticos” (Morais, 1990, pág. 8) porque eso es lo que necesita América Latina.

En algunos de sus textos: “Las culturas estéticas de América Latina” publicado en 1993, realiza un significativo análisis en torno a los procesos artísticos en Latinoamérica. Señala la década de los 50s como el momento de la producción y distribución de obras de arte mediante el fenómeno de bienales, salones nacionales, galerías, museos, críticos e historiadores de arte, como mecanismos de dinamización del comercio del arte. La década de los 60s la denominaría de “norteamericanización” por la influencia de las corrientes norteamericanas y europeas en los países Latinoamericanos, pero con características distintas en cada una de las regiones. (Luna, 2004)



Desde la década de los 70s en adelante, la escritura artística empieza a tomar otro matiz. Según el crítico brasileño Federico Moráis (1990), surgen nuevas generaciones de críticos latinoamericanos que se dedican a la producción de ensayos y textos; entre ellos cabe mencionar a: Jorge Alberto Maurique y Rita Eder (México); Mirko Laurer (Perú); Fermín Fèvre, Saúl Yurkevitch, Jorge Glusberg y Néstor García Canclini (Argentina); Eduardo Serrano y Galaor Carbonell (Colombia); Aracy Amaral, Federico Moráis y Roberto Pontual (Brasil). Resulta inquietante no encontrar entre esta lista al menos un nombre de Ecuador.

Retomando el fenómeno de la bienales, Álvarez de Araya señala a estos eventos como los escenarios de

“[...] diálogo entre obras, tanto latinoamericanas como de otros continentes, al mismo tiempo que funcionan como espacio de religación especializado de la intelectualidad y del público consumidor en general [...]” (Álvarez de Araya, 2001).

Desde esta apreciación, los salones se convirtieron en una especie de termómetros, que permitían diagnosticar el estado de la producción artística del momento y el lugar para el ejercicio de una escritura en torno a los artistas. En este escenario, tanto bienales, eventos artísticos y espacios expositivos (galerías), serán los promotores de los procesos de legitimación del artista, que estarán dados en función de lo que se escribe y quienes escriben (críticos).

Pero este fenómeno advierte otra situación más: una nueva relación entre curaduría y crítica, una modalidad que comienza a ejercer el crítico y que parece toma mayor fuerza y protagonismo aún sobre los mismos productos artísticos. Los mejores ejemplos para ilustrar este fenómeno son los Salones de arte y concretamente las Bienales.

Según la autora, la Bienal de Sao Paulo, a partir de 1975 comienza a sustituir su política de elección de comisarios por la del curador, a quien



“[...] se le propone un tema que éste elabora de acuerdo a su propio itinerario intelectual, ante la suposición de que éste cuente con algo afín a un proyecto”(Álvarez de Araya, 2001).

Pero esa no fue la única particularidad. La mencionada Bienal, que se crea con el afán de ser eminentemente latinoamericana, desde su inicio extrapoló modalidades de EEUU y Europa, tanto en las políticas de selección de críticos y curadores, en la elección de jurados del evento- que eran extranjeros y en un mayor porcentaje en relación a los nacionales- así como en la selección de las propuestas llevadas por algunos países de Latinoamérica. Según Felipe Moráis, la I Bienal de Sao Paulo, se caracterizó por favorecer a países como México, Brasil y Argentina, dejando entrever las relaciones de dominación similares a las que habían ejercido otros países fuera del continente.

Aunque esta situación haya tenido algunas variaciones en décadas posteriores con la apertura a nivel internacional de las bienales y demás certámenes artísticos, hay cuestiones que continúan en el mismo ritmo generando fricciones: curadores extranjeros en mayor número por sobre los nacionales que seleccionan bajo “ciertos criterios” a los artistas que participan del evento. Entre otros casos a analizar en Latinoamérica tenemos, la Bienal de Cuenca (Ecuador), la Bienal de la Habana (Cuba), que son las más representativas; Bienal del Mercosur y de Curitiba (Brasil), Bienal de Montevideo (Uruguay), Bienal del Sur (Panamá), Bienal Nacional e Internacional de Arte (Colombia), Bienal Internacional de arte contemporáneo (Argentina), que han tenido su aparición en los últimos años y a su vez han adoptado los mismos mecanismos y políticas de organización y ejecución de certámenes, similares a los empleados en los escenarios artísticos europeos y norteamericanos.

En los últimos años, con el auge de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y el apareamiento de nuevas plataformas de escritura y reflexión en torno al arte contemporáneo, estas situaciones que son visibles en estos eventos, son motivo de análisis y discusión permanente.



2.4. Las modalidades de la crítica en el contexto contemporáneo del arte.

Desde sus orígenes, la crítica de arte ha tenido una relación estrecha con la literatura. Desde su aparición en los Salones- eventos que propiciaban la escritura sobre el arte ya sea en forma de reseñas, comentarios, crónicas o biografías de artistas difundidos en revistas, catálogos, o en los periódicos- hasta hoy, proliferan diversidad de escritos en diferente estilo, formatos y modalidades que refieren sobre el arte de nuestro tiempo desde distintas perspectivas teóricas.

Tomando en cuenta a la escritura como el territorio de despliegue de la crítica, como la “[...] herramienta por excelencia, el lugar en el que verdaderamente la crítica se hace posible” (Brea, 2006), y haciendo hincapié al carácter pluralista del arte y la crítica en la época contemporánea, el profesor de Historia del Arte del Art Institute de Chicago, James Elkins, en su texto *“What Happened to Art Criticism”* (2003), hace una revisión por las distintas formas y estilos de escritura de la crítica, proporcionándonos una clasificación bastante plausible que nos ilustra sobre los diferentes mecanismos de difusión de dicho ejercicio.

El ensayo de catálogo.

Es una de las formas de escritura más practicadas. Según el autor, se caracteriza básicamente por ser un texto corto que normalmente se encarga a alguien que conozca a determinado artista y su obra a efectos de publicar un folleto o un catálogo de presentación. No se trata de un discurso crítico en sentido estricto, sino de presentaciones informativas y descriptivas que contribuyen a familiarizar al público con el mundo expresado por el artista. Según Elkins, generalmente este discurso defiende el tipo de obra que comenta, por tanto, en ellas “no se aluden a aspectos negativos de la misma”(Vilar, 2005a, pág. 219), más bien se trata de orientar al público a entender, mediante un lenguaje claro y sencillo, un determinado universo artístico.



El antecedente del catálogo lo encontramos en los Salones de arte franceses, eventos donde se publicaron los famosos *livrets*, o guías de mano que eran puestos a la venta al público como un recurso descriptivo que orientaba el recorrido de las obras de acuerdo a su ubicación en el lugar de exposición. Pero el concepto mismo del catálogo tiene que ver, como lo señala el teórico Félix de Azúa en su “Diccionario de las Artes” (1995), con el hecho de dejar constancia o evidencia de algún evento o hecho artístico sucedido en un tiempo y espacio determinado.

Con la proliferación de exposiciones durante las últimas décadas en formato bienales, documentas, salones y ferias de arte contemporáneo, el catálogo se ha constituido en el “verdadero acontecimiento artístico”, en una herramienta efectiva para promover y promocionar variedad de obras de arte y artistas, en el marco del marketing institucional. El objetivo de generar un discurso lo suficientemente convincente sobre lo que se exhiben en las instituciones artísticas, ha hecho, como lo reitera Azúa, que las visitas a las exposiciones en museos y salones se conviertan hoy en día en un verdadero ritual de moda, donde el discurso de catálogo cumple con la tarea de contribuir a la perennización del momento artístico, a la prolongación de la existencia de las obras que quizá por su carácter efímero dejarán de existir.

Por ello, y retomando las palabras de Elkins, el discurso de catálogo puede compararse a algo parecido a una “carta de recomendación”, porque lo que se requiere es un comentario positivo, superfluo sin mayor profundización teórica y que hable bien de la obra y del artista. Según el autor esta modalidad de discurso no podría considerarse realmente crítica, pero si “un tipo de práctica y escritura que genera en todo el mundo millones de páginas todos los años”(Vilar, 2005a, pág. 220) en el marco de un turismo cultural que en la actualidad copa la atención de centenares de personas alrededor del mundo en torno al mundo del arte contemporáneo.



El tratado académico.

Este tipo de escritura abarca los “textos sesudos, llenos de citas de psicoanalistas, filósofos posestructuralistas franceses, fenomenólogos y pensadores marxistas”(Vilar, 2005a, pág. 220), es decir discursos que giran en torno a la discusión y análisis de autores que se citan constantemente. Por lo general son escritos que aparecen en forma de artículos en revistas especializadas y nos remiten a una escritura que fluye de una sólida atmósfera teórica.

Ejemplos paradigmáticos de este tipo de escritura los encontramos en críticos de la talla de Krauss, Owens, Crimp, o Hal Foster, quienes teniendo como plataforma las revistas *Artforum* u *October*, han desarrollado artículos que en su momento representaron “un punto de vista teórico muy bien definido sobre lo artístico y, más concretamente, sobre la naturaleza del arte contemporáneo” (Vilar, 2005, pág. 186) y que hoy en día son un referente necesario no sólo para entender las implicaciones del arte de los últimos tiempos en cuanto a tendencias, movimientos, artistas y prácticas artísticas, sino también para conocer estilos de escritura sobre el arte actual.

La crítica cultural.

Llamada también crítica periodística, según Elkins esta modalidad abarca toda “la avalancha de críticas en revistas y periódicos que incluyen el arte, pero que no se presentan a sí mismas como críticas de arte” (Vilar, 2005a, pág. 220) pues el arte hoy en día se ha extendido al mundo de la “cultura popular”, por tanto hacer crítica en torno a un “gran arte”, resulta ser un tema superado. Por ello, según el autor, es común encontrar en este tipo de escritura puntos de vista que ironizan sobre algunas cosas al mismo tiempo: sobre las últimas novedades de salones, exposiciones, las grandes marcas mundiales, los programas de audiencia masiva, los grandes éxitos de taquilla cinematográfica, del teatro, la música, etc.



Cabe recordar que la prensa fue uno de los canales que contribuyó a la difusión de la crítica del arte a partir del siglo XVIII. De ahí hasta hoy, los escritos de crítica en su formato artículo periodístico han sido los mayormente practicados y han advertido variaciones con el paso del tiempo de acuerdo al desarrollo, diversidad y crecimiento de la prensa hasta aparecer en lo que hoy conocemos como los suplementos culturales y las secciones dedicadas al arte, cultura y el espectáculo.

Al respecto Emy Armañanzas (2009), señala que:

“Los autores de las críticas culturales en los suplementos son especialistas en cada una de las diversas Artes (Cine, Danza, Letras, Artes Plásticas, Música, etc.) que casi nunca son periodistas y sí académicos, novelistas y poetas, catedráticos, intelectuales. Estos son los que ejercen, casi en exclusiva, la crítica, mientras que los redactores de prensa se encargan de dar cuenta del acontecer, de narrar lo sucedido en el ámbito cultural a través de noticias, reportajes, entrevistas y crónicas” (Armañanzas, 2009).

Aunque existen criterios contrapuestos sobre las implicaciones de este tipo de escritura, la autora deja en claro que la crítica periodística no es aquella realizada por periodistas, sino por entendidos o especialistas en materia artística que emplean los medios periodísticos para difundir su punto de vista en torno a determinada obra o producción artística.

Dentro de este tipo de crítica cabe señalar las particularidades de la crítica cultural en revistas especializadas y la periodística en cuanto a su profundización, un aspecto que pudo notarse con claridad ya por el siglo XIX cuando muchos críticos de arte escribían tanto para periódicos de gran tirada como para revistas especializadas. “El medio condicionaba [...] el formato, el tono o la exhaustividad de las reseñas” (Valverde, 2003, pág. 92), lo cual nos da una idea de las condiciones a las que estaba sujeto el crítico en su ejercicio en cuanto a la calidad de sus escritos y a la clase de lectores a los cuales iba dirigida.



En esta modalidad podemos encontrar infinidad de nombres desde Diderot, Gautier, Zolá, hasta Greenberg (*Art News*, *Arts Magazine* o *Art International*), A. Danto (*The Nation*) o Robert Hughes que tuvo como plataforma de sus críticas *The Observer*, *The Spectator*, *The Daily Telegraph*.

La arenga conservadora.

Es un tipo de discurso solemne, de tono elevado practicado por críticos cuyas reflexiones defienden de manera decisiva principios y lineamientos estéticos de momentos concretos del arte. Un ejemplo de este tipo de crítica la encontramos en el neoconservador Hilton Kramer, cuyo trabajo tomó relevancia por la década de los 50s, precisamente en momentos en que los principios de la alta modernidad eran atacados con fuerza.

Desde la tribuna de la revista *The New Criterion*, de la cual fue su editor fundador (1982), desarrolla un discurso que se enmarca dentro de la defensa del proyecto modernista. Precisamente en uno de sus artículos "*The postmodern Assault*", destaca como

"[...] el discurso posmoderno conlleva una catástrofe intelectual sobre la escritura del arte, ya que olvida la experiencia del arte, el placer y una cierta iluminación espiritual" (Guasch A. M., 2003, pág. 133).

De ahí que sus escritos sean ejercicios de defensa a ultranza del arte de la clase alta en contra de la cultura popular.

El ensayo filosófico.

Son tipos de escritura que recurren a la Filosofía como herramienta fundamental para explicar el arte. Arthur Danto es un ejemplo paradigmático ya que tanto para él como para otros filósofos, muchas de las obras y movimientos artísticos de la posmodernidad "plantan fundamentales problemas filosóficos y exigen una crítica filosófica" (Vilar, 2005a, pág. 222).



Su trabajo se ha puesto de manifiesto en la crítica de arte desarrollada en *The Nation* y como crítico alcanzó notoriedad gracias a su polémico ensayo “El fin del arte” escrito en 1984 en torno a La Caja de Brillo de Andy Warhol obra que marcó un antes y un después en el arte; se trataba del fin de los macro relatos que habían legitimado el arte en la modernidad, de aquellos criterios tradicionales que no eran posible aplicarlos a las nuevas manifestaciones artísticas surgidas a partir de los años 60s, que se caracterizaron por el pluralismo y la heterogeneidad.

Con el análisis de las Brillo box, intentó dar una explicación a las preguntas ¿Cuándo hay arte? ¿Qué hace que las cajas brillo de Warhol sean arte y las del supermercado no, aún teniendo las mismas características?, indicando que no puede haber arte sin una atmósfera teórica que proporcione una determinada concepción del arte. Así, cualquier práctica artística-de la posmodernidad- solo es tal si se desenvuelve dentro de cierto marco teórico que reflexiona sobre la naturaleza de su objeto. Es decir el arte se ha vuelto concepto, filosofía, la cual es inseparable del arte.

Según Danto, la crítica de arte es un ejercicio intelectual cuya tarea debe abarcar tres aspectos fundamentales: la obra posmoderna encarna un significado, el compromiso con el público lector que a su vez se convierte en crítico, y la independencia y solvencia en el ejercicio crítico.

La crítica de arte descriptiva.

Es un tipo de crítica que consiste en informar o exponer al público sobre los detalles formales de la obra. Sobre el tema, Gabino Matos, crítico venezolano (2011) señala que este género se concentra más en explicar los detalles de su configuración formal. Es una información completa de la obra en sí, pero sin abordar su análisis interpretativo. Es decir este tipo de crítica se queda en una primera fase de análisis de una obra de arte, cercenando el proceso que conlleva



el ejercicio de la crítica planteado por el semiólogo italiano Omar Calabrese (1994): interpretación y evaluación.

Este tipo de escritura se aproxima más a lo que constituye una reseña donde se hace referencia a la obra de manera superficial, sin una mayor profundización o argumentación. Los primeros críticos de arte del siglo XVIII, entran en este modelo de escritura con la publicación de textos que hacen una descripción más o menos pormenorizada de los cuadros que se exhibían en el *Salón Carré* del Louvre y en los cuales primaba un orden de jerarquía de unos géneros en relación a otros.

El Mercure de France desde fines del XVII se convirtió en la plataforma donde no solo se publicaban descripciones de los cuadros del momento, sino también donde se informaban las novedades del Salón oficial y ciertas preferencias del público hacia determinado tipo de obras.

La crítica de arte poética.

Este tipo de crítica apunta básicamente a la creación de textos literarios, que ha tenido una relación muy estrecha con la poesía, realizada en su mayoría por poetas y manifiesta en textos en prosa donde predomina la reflexión e imaginación. “Baudelaire y Wilde, Greenberg o Fried [...] serían los actuales modelos de la misma” (Vilar, 2005a) y a ellos se sumarán variedad de críticos de arte contemporáneos que tienen en la figura de Baudelaire a uno de sus mayores referentes.

Este tipo de crítica se caracteriza por el empleo de recursos literarios como: metáforas, elipsis, analogías, hipérboles, a fin de generar vínculos con el mundo de las artes. Al respecto, Octavio Paz, escritor, poeta y crítico de arte mexicano, señalaba que “la analogía es la función más alta de la imaginación, y puente entre



lenguajes distintos: poesía, música, pintura [...]⁵, eso hace posible que un lector, indistintamente cual sea, entienda lo que un cuadro dice.

Desde esta perspectiva, fue uno de los personajes que se alejó del tipo de crítica académica para introducirse en una crítica que enfatizara una mirada poética sobre las artes. Junto a él podemos mencionar otros críticos de arte latinoamericanos como el caso del cubano José Lezama Lima o el guatemalteco radicado en México Luís Cardosa y Aragón, o el crítico chileno Vicente Huidobro.

Entre otras modalidades también se encuentran los escritos realizados por los propios artistas que por cierto han sido muy importantes, según lo señala Rosa Olivares, para dinamizar el debate crítico del arte en las plataformas impresas. Entre algunos ejemplos están el artista Robert Smithson y sus teorizaciones sobre el land art, o los miembros del grupo Art& Language como Joseph Kosuth o Sol Le Witt.

⁵ <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/los-privilegios-de-octavio-paz>



Capítulo III: La crítica del arte en Loja

3.1. La crítica del arte en el Ecuador.

En apartados anteriores (2.3) hemos puntualizado algunos aspectos que de forma general han caracterizado al ejercicio de la crítica a nivel de Latinoamérica, pero previo al análisis de nuestro tema- objeto de estudio- es necesario plantear algunas consideraciones respecto del ejercicio de la crítica en nuestro país desde las particularidades de sus escenarios y evoluciones.

Por ser un tema muy amplio que requiere un análisis más profundo, en este apartado nos limitaremos a dar una mirada panorámica que nos permita ubicarnos en el contexto de las prácticas contemporáneas del arte ecuatoriano, lugar donde se desenvuelven los actores de la crítica. Aunque aún hoy en día continúen los cuestionamientos por parte de artistas, teóricos e incluso de nuevas generación de críticos frente a este ejercicio, no podemos soslayar a aquellos personajes y autores- normalmente vinculados a la historia del arte, las letras, la filosofía, la antropología y otras ramas- que a través de sus reflexiones nos han dado a conocer cómo y en qué medida se ha ido configurando y posicionando el arte ecuatoriano dentro del contexto nacional e internacional.

3.1.1. Antecedentes históricos.

Situar los orígenes de la crítica del arte en el Ecuador, es introducirse por los avatares de carácter social, político, económico y cultural de un país, cuya historia es el resultado de la cohesión de una serie de eventos que marcaron las características de una cultura local que logró visibilizarse de manera heterogénea en los distintos campos del saber. En el caso de las Artes Plásticas, su desarrollo se produce en escenarios marcados por momentos de crisis y transformaciones sociales los cuales sirvieron de insumos para que destacados intelectuales desarrollaran un ejercicio de escritura crítica tendiente a teorizar sobre las producciones artísticas que se gestaron en determinados momentos de desarrollo



del país, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX (20s), donde se empieza a sentir la necesidad de generar un arte con identidad nacional.

Según el crítico Lenin Oña, los primeros aportes a la crítica los tenemos ya en el siglo XVIII con los escritos de Eugenio Espejo en torno a la obra de Miguel de Santiago, luego en el historiador arzobispo González Suárez, cuya labor se centró en el análisis de la producción de la Escuela Quiteña referida al arte colonial. Entrado el siglo XX entre las figuras que destacan dentro de éste ámbito, están el historiador José Gabriel Navarro y José Alfredo Llerena que desarrollan su actividad “[...] en una época tan innovadora y polémica como fue la del realismo social y el indigenismo”(Oña, 2002, pág. 59). Pero sin duda uno de los personajes de mayor resonancia también en este ámbito es Benjamín Carrión(Loja, 1897 - Quito, 1979), un intelectual cuya vida y obra giró en torno al escenario de las letras, ubicándolo como un destacado ensayista, narrador, antólogo, periodista y polemista político, diplomático, promotor cultural y crítico de las artes plásticas de su tiempo.

Es una de las figuras más relevantes de la modernidad ecuatoriana. Su aparición en el escenario cultural nacional adquiere importancia sobre todo en las décadas de los 30s y 40s, momentos en que la historia cultural del Ecuador experimenta una serie de circunstancias de carácter social que ya tienen su antecedente en la década anterior, entre las cuales el historiador y crítico Hernán Rodríguez Castelo, destaca los siguientes: la matanza popular en la Costa en 1922, la revolución juliana de 1925, el nacimiento del Partido Socialista en 1926 y un año siguiente del Partido Comunista, en el cual militaron “gran parte de los escritores y pintores de la generación”(Rodríguez Castelo, 1988, pág. 25) y finalmente en 1929, la matanza de campesinos de Colta y Columbe en la sierra,

“[...] ‘hechos generacionales decisivos’ -en fórmula de Ortega y Gasset- que marcarían a las gentes más sensibles de la generación, las que harían la nueva literatura y el nuevo arte visual”(Rodríguez Castelo, 1988, p. 26).



Desde estas consideraciones, en la década de los 30s el pensamiento socialista de Benjamín Carrión se haría eco en intelectuales y artistas plásticos de la época como el caso de Eduardo Kingman, con quien se consolidaría por un lado, la pintura indigenista en el Ecuador que ya tenía su precedente en Camilo Egas y, por el otro, un movimiento revolucionario comprometido con los intereses populares, tendientes a la búsqueda de una identidad nacional.

Es así que, a mediados de la década de los 30s, el terreno de la crítica empieza a abonarse con los aportes de Benjamín Carrión y su impulso a las Artes Plásticas y a los artistas; esto da lugar a la conformación del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador con personajes como Diógenes Paredes, Luis Moscoso, Leonardo Tejada, Bolívar Mena Franco, Eduardo Kingman, e intelectuales como el escritor Jorge Icaza, gremio que se caracterizaría por su marcada ideología de izquierda, de compromiso social y de cambio.

En esta época la voz de Carrión sale a la luz con motivo de la realización del Salón Mariano Aguilera de 1935 en el que critica en duros términos la actuación impropia de los jurados del salón- el cual ha permanecido “secuestrado por las élites tradicionales” (Fernández-Salvador)- por rechazar una de las obras de Kingman por su fuerte contenido social, y a los cuales Carrión acusa de “estar fuera de contacto con las corrientes artísticas más progresistas y de haber tomado la decisión guiado por criterios anticuados” (Greet, 2007, p. 99).

A criterio de Carrión– claramente opuesto a la de los jurados, entre ellos el conservador Jacinto Jijón y Caamaño – Kingman constituía el paradigma de artista “[...] que expresaba un espíritu renovador, una preocupación centrada en aspectos sociales y un interés expreso en la herencia cultural ecuatoriana” (Greet, 2007, p. 100).



El carbonero, obra de Eduardo Kingman que fuera rechazada en el Salón Mariano Aguilera de 1935⁶

Pero quizá el momento de mayor significación, fue la década de los 40s, cuando Carrión impulsa el proyecto de democratización del Arte y la Cultura en el Ecuador en el afán de recuperar la dignidad nacional sobajada tras la derrota de 1941. Bajo el lema de “volver a tener patria” y desde su posición como primer personero de la Casa de la Cultura que fuese fundada en 1944, da inicio al proyecto cultural que se había gestado en el seno del Estado bajo el patrocinio de Velasco Ibarra.

Dicho proyecto consistían en: el impulso de un arte público a través de la ejecución de murales con planteamientos y objetivos similares a los del movimiento muralista mexicano; la apertura y fortalecimiento de museos; la creación de salones de arte con el objeto de contrarrestar la importancia y hegemonía de uno de los salones oficiales y conservadores: el Mariano Aguilera; el desarrollo de conferencias; la apertura de bibliotecas; la descentralización de las políticas culturales a través de la creación de núcleos en las diferentes provincias del país, además de los esfuerzos editoriales y las publicaciones periódicas que recogían los vastos comentarios, críticas y presentaciones desarrolladas por Carrión y otros intelectuales como Alejandro Carrión, (sobrino) en torno a las diversas manifestaciones ya sean pictóricas, musicales, literarias o poéticas.

⁶ Imagen tomada de <http://belenska.wordpress.com/2011/12/27/kingman-el-carbonero-y-su-influencia/>



“Sin duda, en este escenario, la voz mayor, es la de Benjamín Carrión [...] y sus auspicios decisivos, a los que Mejía denomina ‘explosión pictórica’; los ineludibles prólogos, comentarios, opiniones y presentaciones de Carrión que, pese a quien le pese, son las expresiones precursoras de una crítica de la literatura y una crítica del arte ecuatorianos como se desarrollaron realmente entre nosotros”. (Suárez, 2002, pp. 53-54).

Una clara demostración de su labor crítica, la encontramos en los escritos sobre la obra de artistas con los cuales no solamente hubieron afinidades ideológicas sino también el impulso generador de una cultura y un arte nacional, entre ellos: Eduardo Kingman, Diógenes Paredes, Camilo Egas, Oswaldo Guayasamín. Por ejemplo, sobre Camilo Egas en una muestra del año 1956, Carrión señalaba: “[...] es Camilo Egas el pintor que hace asomar en su pintura nuestra tierra y su habitante” (Fernández-Salvador), esto sin duda aludiendo a aquellos ideales de los intelectuales indigenistas (1920-1940) quienes en su momento, según Kim Clark, asumieron una posición de lucha y defensa del indígena como parte de la nación ecuatoriana.

Junto al trabajo prolífico de Carrión se encuentra el del historiador y literato Alfredo Pareja Diez-Canseco, quien supo combinar su ejercicio con reflexiones en torno al arte y la cultura en amplios ensayos críticos como por ejemplo: “La dialéctica en el arte” (1933) en el cual

“[...] Pareja rechaza el arte vanguardista, y toda la serie de *ismos*, por considerarlo frutos de una ‘tendencia confusionista’ y de un ‘individualismo extremista’ [...]” (Ortega, 2008, pág. 274).

Con ello entra en discusión con el planteamiento de Ortega y Gasset en torno al arte nuevo señalando que éste, “[...], será aquel que permita el descubrimiento de la realidad, desde el compromiso con el ser humano y su entorno” (Ortega, 2008, pág. 275). Por los años 60s publicaría otro artículo denominado “Las formas de la cultura” en el que reflexionará sobre el “feísmo” no desde la perspectiva de un



estilo pictórico sino más bien desde un estado social, de una realidad “espantosamente fea y miserable” (Ortega, 2008, pág. 279).

Desde los años 60s en adelante, encontraremos un número significativo de personalidades cuyo trabajo ha contribuido a abonar el territorio de la crítica y la historia del arte ecuatorianas. Lenin Oña refiere algunos nombres, entre ellos: Hernán Rodríguez Castelo quien se ha centrado en registrar las actividades de los artistas plásticos durante los últimos 40 años, y cuyo resultado se manifiesta en la publicación de libros como: “El siglo XX de las artes visuales en el Ecuador (1989), “Diccionario crítico de artistas plásticos ecuatorianos del siglo XX” (1992), Panorama del arte ecuatoriano (1994). También cabe mencionar a Alexandra Kennedy, Olga Fisch de origen húngaro, Mario Monteforte, Jorge Enrique Adoum, Marco Antonio Rodríguez, entre algunos.

Más adelante, con la notoriedad que va adquiriendo la figura del curador frente a la del crítico, y el deslizamiento que va teniendo éste último hacia prácticas de curaduría, el panorama artístico ecuatoriano vislumbra otras particularidades: una escritura artística que comienza a traducirse en textos curatoriales y ensayos que toman fuerza y preponderancia en certámenes de arte, salones y bienales.

3.1.2. Los críticos de arte en el Ecuador.

Como hemos visto, el trayecto recorrido por la crítica del arte en Ecuador ha sido complejo y variado. Los referentes citados nos demuestran que de la producción intelectual de escritores, sociólogos, arquitectos, periodistas culturales, poetas, y principalmente historiadores de arte, han surgido los discursos precursores de una crítica de arte tal y como la conocemos en el Ecuador.

Como ocurre con otros profesionales que deciden agremiarse, en nuestro país por el año 1989, surgió el interés de conformar un grupo consolidado que unifique las distintas modalidades y ejercicios de crítica que se realizaban en el país. Lenin Oña lideró esta iniciativa y su gestión se extendió a lograr que este grupo tuviera



la aceptación de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA)⁷, esto frente a la necesidad de lograr el reconocimiento a

“[...] una actividad que de a poco iba cobrando importancia en el ámbito artístico e intelectual de nuestro medio, como resultado de un proceso paralelo que por esos años se desarrollaba aquí con un ímpetu hasta entonces desconocido”(Oña, 2002, pág. 60).

Aunque dicha consolidación no tuvo la respuesta favorable (al menos hasta la realización del Primer Congreso Ecuatoriano sobre Crítica de arte realizada en el 2001-Azuay) que diera paso a la presencia de voces de la crítica ecuatoriana en los distintos congresos que ha realizado esta entidad a nivel mundial, en los últimos años dentro de los circuitos del arte contemporáneo ecuatoriano, encontramos un considerable número de personalidades reconocidos por la institución artística nacional como críticos de arte y curadores, en los que podemos distinguir a aquellos ligados a ámbitos como la filosofía, historia del arte, literatura, sociología, y a un grupo cuyos nombres se escuchan de manera recurrente en los distintos escenarios culturales del país, y que a su vez, han entrado en procesos de formación, actualización y especialización en ramas inherentes al arte contemporáneo, como: Curaduría, Museología, Teoría del arte, Estética, Investigación artística, tanto dentro como fuera del país.

Entre estos nombres cabe citar a: Lenin Oña, Juan Castro, Jorge Dávila Vásquez Trinidad Pérez, Mónica Vorbeck, Manuel Mejía, miembros adherentes de la AICA-Ecuador. Carlos Rojas, Consuelo Tohme, Elena Rodríguez, María del Carmen Carrión, María Fernanda Cartagena, Ana Rodríguez, Rodolfo Kronfle Chambers Cristóbal Zapata. (Oña, 2002). A esta lista debemos añadir a: Cecilia Suárez, Lupe Álvarez (cubana residente en Ecuador desde 1998), Katya Cazar, Hernán

⁷ La AICA/ Asociación Internacional de Críticos de Arte es una ONG fundada en 1950, bajo el patronato de la UNESCO, cuyos objetivos son de reforzar mundialmente la libre expresión de la crítica de arte y de dar paso a la diversidad de su ejercicio. Sus oficinas, ubicadas en París, representan y promocionan las actividades de cerca 4500 miembros, repartidos en 63 secciones en el mundo entero.

Pacurucu, y a aquellos nombres ligados a escenarios expositivos privados que están adquiriendo resonancia en la costa ecuatoriana como Ana Rosa Valdez, o Pilar Estrada; personalidades que pertenecen a las tres arterias más relevantes en cuanto a arte contemporáneo se refiere: Quito, Guayaquil, Cuenca y que se encuentran desarrollando, aparte de actividades de crítica, tareas de curaduría en exposiciones, salones, bienales; como jurados de selección y premiación en los distintos certámenes artísticos que se realizan a nivel del país; como gestores culturales, investigadores artísticos, conferencistas o ponentes en simposios, conversatorios, foros, mesas redondas, que se desarrollan con frecuencia a lo interno del país, y a través de diversos medios y plataformas de difusión (medios impresos, blogs, redes sociales); pero al final, como actores legitimadores de los procesos y prácticas artísticas en los distintos escenarios culturales del Ecuador.

Junto a los nombres de críticos en ejercicio, cabe señalar también los escenarios oficiales por lo que circulan los personajes antes señalados, y a su vez aquellos espacios alternativos que de manera independiente y paralela, han surgido en los últimos años para impulsar procesos de reflexión y discusión en torno al arte contemporáneo y sus prácticas.

Cuadro 1. Salones, eventos oficiales⁸

Lugar	Evento	Fecha de realización
Quito	Salón Mariano Aguilera (cesó en el 2006).	Reaparición diciembre 2012
	Salón Premio Brasil Arte Emergente. CAC. Quito	Marzo 2013
	Salón Fundación el Comercio	Hasta el 2007
Guayaquil	Salón de Julio	Julio
	Salón de Octubre	Octubre
	FAAL (Festival de artes al aire libre)	Octubre
	Bienal Internacional de Pintura Álvaro Noboa	Abril-mayo
Cuenca	Bienal Internacional de Cuenca	Postergada para el 2014

⁸ Datos obtenidos de las páginas web de cada uno de los salones y eventos.



Lugar	Evento	Fecha de realización
Loja	Salón Nacional de Pintura Eduardo Kingman (cada dos años) Salón de Pintura Guillermo Herrera Sánchez (anual) carácter local	Abril-mayo Noviembre
Machala	Salón de Junio	Junio
Ambato	Salón Luís A. Martínez Bienal de Acuarela	Enero Enero
Riobamba	Salón de Pintura	Abril
Cañar	Salón Regional de Artes Plásticas	Abril
Latacunga	Salón de Pintura Leonardo Tejada	Octubre

Cuadro 2. Espacios alternativos, galerías, salas

Lugar	Espacios
Quito	Arte Actual Galería Eliana Viteri Centro Cultural de la PUCE
Guayaquil	DPM No Mínimo Espacio Vacío
Cuenca	Sala Proceso Arte contemporáneo IN arte contemporáneo “Prohibido” arte extremo

3.2. Loja y su entorno cultural.

Loja es una de las ciudades que por su geografía y ubicación en la zona fronteriza, ha contemplado un desarrollo social, económico, cultural diferente al resto del país. Siendo uno de los lugares más distantes, “el último rincón de la Patria” como lo diría Benjamín Carrión, ha ido adquiriendo notoriedad por el considerable número de destacados intelectuales: mujeres y hombres que han contribuido significativamente al impulso de las ciencias, las letras, la música, la poesía y las artes plásticas; tal es el caso de personajes como: Benjamín Carrión, Pablo Palacio, Miguel Riofrío, Pío Jaramillo Alvarado, Ángel Felicísimo Rojas, Matilde Hidalgo, Eduardo Kingman, cuyo aporte ha dejado huellas a lo largo y ancho del territorio ecuatoriano hasta nuestros días.



En el caso de las Artes Plásticas y Visuales con Kingman a la cabeza, Loja da cuenta de una amplia gama de pintores, escultores, dibujantes, ceramistas, talladores, que van surgiendo a lo largo del siglo XX: en las primeras décadas, desde los estratos sociales populares (José María Berrú, Manuel Febres, José Sivilsaka); otros con el respaldo de una formación en centros artísticos fuera de la ciudad y el país (Rubén Garrido, José María Castro, Guillermo Herrera Sánchez); y a partir de los años 70s, otros con la garantía que ofrecen las academias de arte que se crean en nuestra ciudad con el objeto de potenciar el talento y la creatividad (Manuel Serrano, Ángel Aguilar, Fabián Figueroa, entre algunos) (Aguilar, 2005).

Con el surgimiento paulatino de espacios de exposición, impulsados por algunas instituciones públicas (Municipio de Loja) y de difusión cultural (CCE), se crea el escenario propicio para que el artista pueda mostrar sus obras. Concomitante a ello, surge la necesidad de que “alguien” escriba sobre su trabajo a fin de que su producción sea asequible al público.

Los más cercanos son los literatos quienes con la soltura y destreza en el uso de la palabra y su afinidad por el mundo de las “bellas artes”, entran a apoyar la actividad artística lojana a través de sus comentarios y apreciaciones en torno al arte -principalmente pictórico- con el fin de explicar al público lo que significan y transmiten las obras.

El crítico de arte y por ende la crítica, ha sido uno de los elementos fundamentales del mundo del arte, tanto como las galerías, los curadores, o los mismos artistas y las obras. Son parte de una dinámica que para bien o para mal han dado cuenta del estado del arte en todos los tiempos.

El caso de Loja no es la excepción, pues desde el momento que tenemos artistas, obras, espacios de exposición y un público, hay implícita una crítica que ha adoptado características específicas en función de quiénes la realizaron y de acuerdo a las condiciones que tuvieron para hacerlo.



3.3. La crítica de arte en Loja. Origen y desarrollo.

Si solicitáramos a un artista X, ya sea de las generaciones precedentes o de las nuevas su opinión sobre la crítica de arte en Loja, inmediatamente obtenemos una respuesta categórica: “No ha habido crítica de arte”. Bajo esa premisa pensaríamos entonces que no ha existido un desarrollo artístico local y que sencillamente los artistas y sus obras han sido elementos autosuficientes que no han requerido de nadie para ser visibles dentro de la sociedad.

Surgen así las preguntas ¿qué son entonces esos escritos que aparecen en catálogos, periódicos, revistas culturales locales o en algún otro medio? ¿Simples comentarios y apreciaciones sin ningún valor? Si es así ¿Por qué los artistas entonces han solicitado a otras personas opinar sobre sus trabajos?; de seguro las respuestas son banales, irónicas y muy prejuiciosas.

Si nos remitimos a buscar información sobre la exposición de un determinado artista indistintamente cual sea, seguro nos encontramos con un catálogo de su muestra en la que junto a las imágenes de las obras se encuentra un escrito de presentación o análisis de la obra realizado por un personaje, de preferencia, “relevante” que desde la exterioridad, da su opinión o criterio respecto de lo que le transmite la obra. En eso no hay excepción alguna ya que el artista, en todos los tiempos, ha necesitado de que “alguien”, según Carl Einstein, desarrolle el ejercicio de “atrapar con palabras la totalidad de lo visible”(Guasch A. M., 2003, pág. 211).

Esto nos lleva a la reflexión de que, una cosa es decir que no ha habido crítica de arte “especializada” y otra muy distinta que no se hayan realizado ejercicios de crítica en torno a la producción artística local.

Ubicar los orígenes de la crítica de arte en Loja ha implicado una tarea compleja, de seguimiento y revisión de evidencias, debido a que no se han realizado



estudios puntuales en torno al tema. Las únicas referencias que nos hablan sobre el arte local son: un texto sobre las artes plásticas contemporáneas en Loja, de autoría de pintor Ángel Aguilar y la información dispersa en catálogos, publicaciones en revistas, diarios, presentaciones, reseñas, que no ha sido analizada desde un punto de vista crítico. Por ello, en el propósito de tener un marco de referencia a partir del cual, en lo posterior, se puedan continuar estudios en torno al ejercicio de la crítica en Loja, hemos dirigido nuestra investigación a: determinar las personas que han escrito o comentado sobre el arte en nuestra ciudad, las características de su trabajo, los medios empleados para el efecto y el alcance que ha tenido su ejercicio dentro del escenario artístico local y nacional.

Por los estudios realizados por algunos críticos e historiadores ecuatorianos, como el caso de Hernán Rodríguez Castelo, en su “Diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX” (1992), hemos podido ubicar los nombres de tres artistas lojanos: Fabián Figueroa, Alívar Villamagua, Oswaldo Mora, y no más. Esto nos da una idea de cómo se encuentran los estudios sobre el arte desarrollado a lo largo y ancho del país: “invisibilizado” y no es precisamente porque no existen artistas o propuestas relevantes. Lo que faltan son estudios más sostenidos.

Los inicios de la crítica de arte en Loja pueden situarse en la década de los 70s simultáneamente a los procesos socio- culturales que permiten divisar un “panorama fructífero y esperanzador en las artes visuales”(Aguilar, 2005, pág. 24).

La realización de las primeras exposiciones⁹ en las instalaciones de algunas instituciones como la Casa de la Cultura, da lugar a que se produzca, no sólo la confluencia de artistas y sus obras, sino también la presencia de un público -en principio minoritario¹⁰- en los que cuentan algunos intelectuales y literatos, que se dan cita a apreciar los trabajos pictóricos allí expuestos.

⁹ En 1975 la CCE crea el Primer Salón 18 de Noviembre (concurso) donde participan artistas lojanos con obras pictóricas y escultóricas.

¹⁰ Opinión William Brayanes. Entrevista julio 2013.



El contacto de algunos profesionales del ámbito de la filosofía (Jaime Celi), la arquitectura (José Beltrán) y las letras (Fausto Aguirre) con artistas lojanos que se desempeñaban como docentes en la Escuela de Bellas Artes de la UTPL (1972) y, la inclusión posterior de algunos de ellos a la cátedra universitaria en la enseñanza de áreas del conocimiento como: la Filosofía del arte, Estética, Teoría e Historia del arte, hizo posible que se generen espacios de interacción y reflexión para potenciar la creatividad de los jóvenes que iniciaban su formación en dicho centro educativo y, a su vez, conocer de cerca lo que se estaba produciendo en esos momentos.

En la década de los 80s, la situación va en progreso. En el escenario artístico se observa la dinámica de

“[...] las nuevas generaciones de artistas lojanos, nacidos de las aulas universitarias y del influjo de otros artistas nacionales y extranjeros. Se da un sinnúmero de exposiciones que se van consolidando para la década de los 90s, en la cual se nota un florecimiento de la pintura, escultura y cerámica en nuestra ciudad”(Aguilar, 2005, pág. 40).

Por el año 1993, por iniciativa del primer personero de la Casa de la Cultura de aquel entonces, Dr. Stalin Alvear, se crea la Galería de Arte “Kingman” luego, en 1996 el Salón de Exposiciones del Honorable Consejo Provincial y, paralelamente a estos, las salas de exposición itinerantes del Museo del Banco Central y la Alianza Francesa, que entre una de sus actividades promueve el Premio París entre los artistas lojanos. (Aguilar, 2005).

Posteriormente, con la presencia del Dr. Bolívar Castillo en la alcaldía del cantón Loja, se impulsa la construcción de la Puerta de Entrada a la ciudad con su Museo que se inaugura en el 2002 y abre cuatro salas de exposiciones para la difusión de las creaciones de artistas locales, nacionales y extranjeros.



Para esta fecha Loja cuenta con una considerable producción y consecuentemente con los insumos suficientes sobre los cuales escribir. La relación estrecha que desde momentos anteriores unía a los artistas con personajes de la literatura, poetas, directores de museos e instituciones de difusión cultural (Museo del Banco Central, Casa de la Cultura), y académicos que aportaban a la formación artística en las universidades, dio paso a que los artistas encuentren en ellos a los primeros lectores de sus obras que se traducían en los escritos de presentación, ensayos, comentarios, que aparecían en catálogos y revistas culturales (Suridea o Mediodía de la CCE-Loja).

Una atención especial merece la vinculación de algunos de estos profesionales (Jaime Celi, William Brayanes) con los medios de comunicación, principalmente la prensa escrita: Diario La Hora, Crónica, El siglo, Centinela, lo cual contribuiría a que se cuente con canales de difusión más efectivos que llegaran de manera masiva al público lojano.

3.4. Personajes del entorno cultural lojano y el ejercicio de la crítica del arte¹¹.

Las afinidades entre las artes y el mundo de las letras, han sido comunes desde épocas pasadas. Las relaciones que el artista ha tejido con personalidades de la cultura, ha dado lugar a que en los procesos artísticos estos personajes constituyan los primeros agentes de interpretación de los mensajes contenidos en las obras de arte.

En el caso de la ciudad de Loja, desde que se empezaron a realizar las primeras exposiciones de manera formal (en espacios expositivos), quienes han estado más cercanos al quehacer artístico, han sido personas vinculadas al campo literario, cuyas destrezas en el uso de la palabra se han traducido en el sinnúmero de escritos publicados en catálogos, revistas o en periódicos de la localidad.

¹¹ Información recabada a través de entrevistas realizadas entre junio, julio y agosto del 2013.

Luego de revisar una muestra considerable de documentos y publicaciones (catálogos, periódicos, algunas revistas culturales) -proporcionadas en su mayoría por algunos artistas-, se pudo detectar la presencia reiterada de algunos nombres de intelectuales lojanos que durante estas dos décadas han referido sobre la actividad plástica local a través de sus escritos. El acercamiento que tuvimos con cada uno de ellos nos permitió recabar información referente a nuestro objeto de estudio y a su vez contar con los insumos necesarios para contrastar criterios, puntos de vista y puntualizar algunas particularidades de dicho ejercicio.

El orden de aparición de las personas que citaremos a continuación no implica ningún orden de jerarquía.

3.4.1. Doctor Fausto Aguirre (1944)¹².



Es uno de los intelectuales más representativos del entorno cultural Lojano. Su origen es cuencano pero radica en Loja alrededor de 50 años. Posee una formación en los ámbitos de la filosofía, la lingüística, la literatura. Ha hecho publicaciones en el campo de la investigación, cultura, literatura y arte en revistas nacionales y extranjeras así como en periódicos; ha realizado artículos, ensayos, obras inéditas. Entre sus múltiples actividades ha dedicado su tiempo a la crítica literaria y a la crítica del arte.

Se ha desempeñado en la docencia a nivel de educación media y universitaria tanto en la Universidad Nacional de Loja como en la Universidad Técnica Particular, concretamente en la Escuela de Bellas Artes, desarrollando cátedras

¹² Entrevista realizada en julio 2013.



de Teoría y Filosofía del arte. Su experiencia docente en estos campos le permitió ejercer una enseñanza basada en procesos de interacción entre la literatura y el arte en los cuales la lectura de obras literarias, constituyó una de las estrategias para potenciar la creatividad de sus estudiantes. Entre sus alumnos están artistas como Fabián Figueroa, Salvador Villa, Diego González, Ángel Aguilar, Sigifredo Camacho, entre algunos.

Es fiel seguidor de una ideología humanista, siguió de cerca la actividad artística que desplegaron los artistas, tanto de aquellos que se formaron en la academia (UTPL) como de aquellos que produjeron de manera autodidacta, e incluso de los que llegaron a nuestra ciudad en décadas anteriores.

Sus viajes fuera del país por España, Francia, su visita a los grandes museos, la asistencia a exposiciones, su interés por las obras de los grandes maestros del arte universal: Miguel Ángel, Rubens, Velázquez, y la lectura de textos de semiótica, estética, le han permitido poseer un conocimiento sobre el arte y a su vez, con los elementos de juicio necesarios para analizar una obra de arte.

Es un opositor asiduo, tanto en literatura como en el arte, del ejercicio de una crítica que se limita a un análisis impresionista, “de primer impacto”. Para él la verdadera crítica requiere entender el arte en su totalidad, contar con constructos que permitan comprender el mensaje a fin de no equivocarse. En estas tareas se requiere ser exigente. “Yo no comulgo con las meras apreciaciones demasiado ligeras, impresionistas” señala, más bien es un impulsor de una crítica que se desarrolle en base al conocimiento detenido y minucioso de la obra tanto en lo formal como en el contenido que trata de transmitir. En el ejercicio crítico la obra requiere mirarla una y otra vez, tomar apuntes, necesita del conocimiento de muchos ámbitos, de muchas cosas. Según Fausto Aguirre, el ejercicio de escritura sobre una obra, requiere previamente un contacto con el artista, la visita al taller donde trabaja, observarlo detenidamente en plena actividad, mirar con atención el manejo de los materiales, la técnica empleada, el tratamiento de las formas.



Desde esta perspectiva sus críticas se han caracterizado por ser directas y francas. Su lectura crítica de las obras ha hecho que en ocasiones sus escritos causen malestar en ciertos artistas, quienes al sentirse afectados por sus valoraciones, han solicitado se elimine de sus escritos algunas líneas que han considerado ofensivas a su tarea. Frente a ello señala que a los artistas en ocasiones no les agrada que les hablen con franqueza sino que sólo se emitan criterios favorables.

Aparte de las obras de arte, Fausto Aguirre critica en duros términos la manera de hacer “crítica” de otros personajes lojanos. Al respecto manifiesta que estas críticas son “deficitarias y no dicen nada sustancial del arte”. Una buena crítica no admite improvisaciones, sino de un estudio de muchos elementos que permitan entender la obra. Una mirada superficial no permite hacer una verdadera crítica, por tanto no es confiable, no tiene credibilidad. Cada artista tiene su idiosincrasia y hay que ser muy objetivo.

Su ejercicio de la crítica de arte inicia por la década de los 80s porque conoce muy de cerca a los artistas que se forman en la escuela de Bellas Artes de la UTPL y en esos momentos se encuentran realizando obras de tipo figurativo o con influencias de las vanguardias europeas, básicamente pictóricas. Así entre la gama de artistas sobre los que escribe están: Ángel Aguilar, Fabián Figueroa, Salvador Villa, Sigifredo Camacho, Alicia González, Diego González, Alexéi Calispa, Manuel Serrano, René Peña, etc.

Aunque la mayoría de sus escritos aparecen en catálogos o en periódicos, un aporte significativo de su actividad crítica es la publicación: “Fausto Aguirre, una visión analítica de la plástica” (2002), que contiene los siguientes escritos:

- “La abstracción en Manuel Serrano o, el Manuel Serrano abstracto” (1987)
- “La plástica de Salvador Villa y Ángel Aguilar” (1990)
- “El quehacer práctico-pictórico en la ciudad de Loja y su proyección” (1997)



- “La visión plástica de Diego González” (1997)
- “El quehacer plástico en los talleres de la Casa de la Cultura” (1998)
- “Los testimonios naturales de Alexéi Calispa” (1998)
- “La dinámica del ‘diablo-huma’ en la plástica de Salvador Villa” (1999)
- “El sexto salón de pintura internacional” (1998)
- “La plástica de Fabián Figueroa” (1999).

3.4.2. Profesor Jaime Celi (1942).¹³



Desde su formación en Filosofía, sus intereses se han centrado en involucrar sus conocimientos académicos con el mundo de las artes plásticas. En sus inicios, se involucró en el ámbito de la crítica literaria y posteriormente en la crítica del arte. Su vinculación con la Escuela de Bellas de la UTPL en la docencia le permitieron, por iniciativa propia, iniciar una actividad encaminada a estimular al sector de los artistas plásticos, pues era necesario de que alguien diga algo sobre sus producciones sin el ánimo de caer en el adulo sino más bien de expresar ante la opinión pública un punto de vista personal.

En el ejercicio de su cátedra insistió en la necesidad de crear un espacio para la filosofía del arte en la formación académica con el fin de “enseñarle a pensar al plástico, críticamente”. Desde su perspectiva, su actividad no debía limitarse a copiar o imitar sino a buscar, a proponer; “había que convertir al estudiante de Bellas Artes en un filósofo”. Indistintamente de la inclinación por un estilo o artista,

¹³ Entrevista realizada en julio del 2013



el estudiante de arte tenía que aprender a interpretar la realidad a través de su lenguaje plástico.

Partiendo de que “la crítica se centra en el punto de vista que un ser humano tiene de una actividad realizada por otro, siempre contextualizándola en la relación de alteridad” Jaime Celi centra su ejercicio. Hacer crítica no implica ponerse en contra o a favor de un autor, sino en buscar su esquema conceptual plasmado en la obra. Es una actividad subjetiva y es un hecho de comunicación.

Su actividad crítica empieza a visibilizarse cuando se involucra en el ámbito de la comunicación concretamente en el diario la Hora, en el cual propone a sus directivos la creación de un suplemento (local) netamente dedicado a la cultura (literatura, danza, arte, música)

La propuesta recibe la aceptación y a través de este canal de difusión que se llamó “Loja es cultura”, comienza a realizar artículos en torno a la producción de los artistas plásticos lojanos¹⁴: pintores, escultores, ceramistas, sobre el arte patrimonial existente en las iglesias de la ciudad. Cabe destacar que dicho suplemento también publicaba crítica literaria, la cual estaba a cargo de Fausto Aguirre, Galo Guerrero, y lo histórico fue asumido por Erasmo Alejandro.

El suplemento al principio apareció de manera semanal, luego quincenal y después mensual. Su publicación llegó hasta el número 60 y abarcó la actividad cultural y plástica de alrededor de 10 años. Otros espacios que le permitieron dar su punto de vista crítico sobre el arte, fueron las exposiciones que por esos momentos se desarrollaban en un número considerable. Las revistas culturales, de la Casa de la Cultura (Suridea, Mediodía) también fueron medios empleados para informar sobre los salones, certámenes de arte y la actividad desarrollada en la ciudad. Los discursos de presentación de obras de artistas locales y extranjeros, principalmente del Perú, y los comentarios escritos en catálogos de muestras individuales y colectivas, son otros referentes de su actividad crítica.

¹⁴ En el año 2002, publicó 18 artículos sobre la producción pictórica, escultórica, arquitectónica, cerámica, tallado.



De los archivos del Diario La Hora del año 2002, encontramos artículos dedicados al trabajo de los siguientes artistas:

- Gerardo León (enero 05)
- María Dolores Coronel (enero 19)
- Guillermo Vélez (febrero 02)
- Diego Espinoza (febrero 16)
- Miguel Tinizaray (marzo 02)
- Evelio Tandazo (marzo 16)
- Wilson Abad (abril 13)
- Manuel Quimbita (junio 08)
- Alex Velata (julio 20)
- Gabriela Punín (agosto 03)
- Francisco Cuenca (agosto 17)
- Darwin Cuadrado (septiembre 28)

Con sinceridad Jaime Celi señala no ser un crítico de arte especializado, pero ante el interés de hacerlo, su trabajo ha requerido de una preparación constante, de revisar información sobre las artes plásticas, conocer personalmente al artista, su contexto cultural a fin de contar con los argumentos necesarios para entender sus obras. “Nadie habla, ni escribe, ni pinta, sino desde sus vivencias y éstas se contextualizan en todo lo que es el ser humano”, dice.

Por ser un seguidor del arte tradicional (pintura en sus diversas técnicas, escultura,) ha sido objeto de cuestionamientos; mantiene distancia y respeto por las nuevas manifestaciones del arte contemporáneo, principalmente con aquellas que tienen que ver con la tecnología, pero ello no ha sido limitante para escribir sobre obras de algunos artistas que han incursionado en el arte objeto, la instalación, por ejemplo.



Pese a que sus críticas no han sido de tono fuerte precisamente por las características propias de su personalidad, en más de una ocasión provocó malestar en el sector artístico y académico. Un ejemplo de ello fue el artículo publicado en la revista Suridea (No. 17) de la CCE, sobre la Muestra colectiva organizada por la Asociación de Artistas Plásticos de Loja en el Museo Puerta de la Ciudad por el día Internacional de la mujer (marzo 2012) en la cual en uno de sus párrafos dice:

“[...], también es notoria la insuficiencia en la formación del artista plástico, en lo que concierne al conocimiento y asimilación de la filosofía del arte, en cuanto elemento teórico-conceptual esencial y vertebrador de la creación artística, a todo nivel. Sería de desear que, en bien del crecimiento profesional de nuestros plásticos, así como de la movilidad o dinamización de la plástica lojana y regional, dichos centros den mayor atención e importancia a este particular [...]. No se trata solo de formarlo técnicamente al artista, sino también y sobre todo, de capacitarlo, implicarlo e instrumentarlo para la humana tarea de la conceptualización filosófica en la creación de propuestas. El principio aquel de la filosofía, de que ‘no hay pensamiento sin lenguaje’, rige también en el acto sémico de las artes visuales” (Celi, 2012, pág. 33).

A pesar de las reacciones que han provocado sus escritos, dentro de su práctica ha prevalecido el objetivo de hacer crítica para generar espacios de autocrítica en el artista, que su trabajo “trascienda”, que provoque reacción en el público.

Su actividad en la prensa tuvo una amplia vigencia desde el 2002 hasta el año 2006, fecha en se retira paulatinamente por falta de espacios donde escribir (desaparece el suplemento cultural).

Su interés por contar con una plataforma en la cual continuar haciendo crítica, lo llevó a realizar gestiones en instituciones como la Casa de la Cultura -de la cual es miembro hasta hoy-, donde presentó un proyecto de creación de una revista de arte pero sin un resultado favorable.

En los últimos años ha continuado escribiendo artículos que se publican en la revista de la CCE, comentarios para catálogos, presentando muestras, y vinculado al ambiente cultural lojano ya sea como conferencista, en ponencias, conversatorios.

3.4.3. William Brayanes (1954)¹⁵



Conocido escritor, humorista gráfico, comunicador social, entre otra de sus facetas está la realización de comentarios sobre la obra de algunos artistas lojanos. Más conocido como “HUILI”, su actividad en el mundo de la caricatura le ha permitido tener relaciones muy estrechas con las artes plásticas pero de manera autodidacta. Es un personaje que siendo humorista es también literato, ha escrito poemas, cuentos, lo cual le ha dado la posibilidad de escribir sobre el arte.

Su faceta de comunicador social le permitió vincularse a los medios de comunicación. A partir de los 80s, ingresa al Diario Crónica de la Tarde para hacer caricatura y también para escribir sobre arte y exposiciones. En este ambiente se daba una especie de complicidad con los pintores- en algún momento él también quiso ingresar a la academia para formarse en el ámbito de las artes plásticas pero por algunas circunstancias no pudo realizarlo-, entonces pensó que si no había podido llegar a ser un pintor en potencia, desde su posición de comunicador debía contribuir a la difusión del trabajo de los artistas, más aún en ese tiempo en que estaban empeñados en darse a conocer al público lojano.

¹⁵ Entrevista realizada en julio 2013



Su apego al mundo del arte lo llevó a proponer a los dueños del diario la necesidad de que el periódico tenga un espacio para la cultura, entre ella la pintura que era lo que más se trabajaba. A regañadientes sus dueños aceptaron y empezó la tarea. Estas inquietudes también las llevó a diario El Siglo, La Frontera, luego la Hora y finalmente el diario Centinela.

Las editoriales fueron otros espacios para la escritura. A través de este medio William contribuyó a realizar campañas para que la gente se vaya familiarizando con la cultura, concurra a las exposiciones, esto con el apoyo de las universidades y sus docentes. Pero a la larga no se lograron mayores resultados debido a ciertas actitudes (mezquinas) en ciertos pintores. Según William, el celo entre artistas ha sido una de las limitantes para que no se valore el trabajo artístico de forma equitativa.

Aunque asume no tener un conocimiento académico ni especializado en crítica, su actividad se basó en la experiencia y la relación que tuvo con los artistas. Para William, toda obra hecha por el hombre merece una valoración a fin de hacer entender el mensaje que el artista pone en su obra. “Si mi crítica ha fallado en algo, ha fallado en que no ha sido un análisis riguroso”. “Lo que he tratado es estimular”. “No he sido polémico como otros críticos que no dejan bien parado al artista” señala.

Dentro del ejercicio de escritura, William hace hincapié sobre ciertas situaciones que se presentan al momento de dar una opinión sobre una obra de arte. “Los artistas indirectamente lo que están pidiendo al crítico es un comentario favorable de su obra, primero por hacer su hoja de vida, segundo, tener una gran población que vaya a visitar su exposición y, tercero, que sus obras sean recomendadas por gente que sepa de arte a fin de que las pueda vender”.

Desde su perspectiva, así se crean vicios en el arte y muchas veces el público también está envuelto en esta situación, porque cuando de arte se trata, lo que la gente busca es un buen referente que le refiera si la obra que mira es buena. “Por

ejemplo, si en un catálogo está el comentario de Hernán Rodríguez Castelo entonces tiene más valía la obra”. Pero enfatiza que “en crítica nadie tiene la última palabra y no necesariamente lo que diga, por ejemplo, Rodríguez Castelo es lo último”.

En cuestiones de crítica dice “también se dan casos en que los artistas buscan tener buenas relaciones con los críticos para lograr que ellos escriban sobre su trabajo y ganar status. Lo que les interesa es que hablen bien, de su amplio currículo, que muchas de las veces no reflejan lo que realmente es el artista” (“currículos mentirosos, inflados”).

Del trabajo que en su momento pudo realizar a través de la prensa, su escritura crítica se ha evidenciado mayoritariamente en los catálogos de exposiciones de artistas como Ángel Aguilar, Tania Sáez, Alicia González, Franco Correa entre algunos, actividad que en la actualidad la realiza muy eventualmente, porque así como se ha apartado de los medios, también ha cesado de escribir. Su tiempo ahora lo dedica exclusivamente a trabajar caricatura en su hogar. Según William, cumplió su ciclo y deben ser otras generaciones las que deben tomar la posta en esta actividad con mayores niveles de especialización y actualización en las nuevas tendencias del arte.

3.4.4. José Carlos Arias (1960)¹⁶



De nacionalidad española, es historiador e investigador internacional de Arte, posee un diplomado en Trabajo Social, un doctorado en Teología y es licenciado en Filosofía, tiene una formación en el área histórico- artística, ponente en España

¹⁶ Entrevista realizada en Agosto 2013.



y Ecuador ha efectuado investigaciones sobre arte ecuatoriano, ganador del Concurso Nacional sobre Arte Colonial para elaborar los guiones museológico y museográfico del Nuevo Museo Nacional del Banco Central¹⁷, y desde hace un poco más de un lustro se ha ido incorporando a la actividad cultural de Loja.

Su formación especializada en el campo del arte, ha dado lugar a que durante su estadía en nuestro país y luego en nuestra ciudad (2006), despliegue una actividad de escritura artística basado en sus conocimientos de Historia del arte como elemento fundamental para sustentar el análisis de las obras de arte y a su vez generar un hilo conductor entre ellas cuando se ubican dentro de un espacio museográfico.

Según José Carlos, la crítica de arte es una actividad que demanda seriedad y profesionalismo porque implica abordar una obra artística en todos sus componentes, para lo cual hay que desarrollar todo un proceso de descripción, interpretación, análisis y evaluación; se requiere de un perfil académico adecuado para no caer en un discurso sin sentido. “Para hacer una crítica seria, hay que apartarse de cualquier situación afectiva, debe existir un distanciamiento con el artista y dedicarse completamente a la obra”.

Desde su experiencia, tanto en su país (España), como ahora en Ecuador, señala que desafortunadamente la crítica de arte, no ha tenido el rigor de una verdadera crítica ya que ha sido realizada por personas sin mayor conocimiento del mundo del arte, generalmente periodistas que han hecho noticia cultural, noticia sobre exposiciones, basados únicamente en el gusto como único parámetro. O también por personas que han mantenido una relación cercana con el artista, lo cual ha dado lugar a que la crítica se convierta en un acto de hablar bien sobre el artista y no tenga la credibilidad suficiente.

Esto a su vez es concomitante a las limitaciones en cuanto al ejercicio curatorial que posee Loja. La mayoría de salas de exposición o eventos de carácter

¹⁷ <http://www.bce.fin.ec/documentos/PublicacionesNotas/ComunicacionMedios/BoletinesPrensa/BPrensa215.pdf>



artísticos no poseen un equipo curatorial que realice dicha tarea con profesionalismo, y estas situaciones se extienden también a los certámenes o concursos que se desarrollan en la ciudad.

Su inclinación por el campo de la investigación artística ha permitido que emprenda estudios sobre el arte religioso lojano. Muestra de ello constituye la catalogación y el análisis de alrededor de 300 obras que reposan en el Monasterio de las Madres Concepcionistas de la ciudad de Loja. Su preparación en el campo de la Teología no ha sido una limitante para poder realizar críticas en torno a otros géneros y obras. Sus comentarios se encuentran en catálogos de exposiciones individuales, colectivas, revistas culturales (CCE) y recientemente (2013) en un libro sobre la obra del artista lojano Alívar Villamagua que hace un seguimiento a la trayectoria del pintor desde una mirada retrospectiva de cada una de sus producciones. Sus proyectos culturales también se han extendido a la organización de exposiciones basadas en procesos de investigación¹⁸ y a la recuperación del patrimonio histórico lojano (archivo de la ciudad).

En otra de sus facetas está su participación como jurado de selección y premiación en concursos y salones desarrollados en la ciudad como el caso de los Salones: Guillermo Herrera Sánchez y Eduardo Kingman, frente a los cuales advierte algunas debilidades que son necesarias superar a fin de que este tipo de certámenes brillen por su transparencia y seriedad.

Junto a los personajes señalados, hemos encontramos a otras personalidades del ámbito cultural que con menos regularidad, han realizado escritos ya sea en catálogos, en presentaciones de exposiciones, entre los que podemos anotar al Hermano Ticiano Cagigal, Carlos Mena, Stalin Alvear, Benjamín Pinza, Marco Plascencia, Carlos Carrión, entre algunos.

El ejercicio de crítica también ha sido visible en algunos artistas en libre ejercicio, como el caso del pintor Ángel Braulio Aguilar, Fabián Figueroa (+), Salvador Villa,

¹⁸ Exposición colectiva IDENTIDADES, que giró en torno a la identidad religiosa lojana.



o por aquellos que se han desempeñado como docentes universitarios en el campo del arte como el caso de Julio Quitama, Néstor Ayala, Diego González, por citar algunos.

3.5. Las modalidades de escritura de la crítica del arte en Loja.

Luego de un análisis de las evidencias físicas de exposiciones individuales y colectivas que se han realizado en nuestra ciudad en las dos últimas décadas, podemos determinar cuatro formas de escritura sobre la producción artística local.

3.5.1. Los escritos de presentación de exposiciones

En todas las exposiciones de arte, es muy común, previa la apertura e inauguración del evento, escuchar el discurso de alguien que presenta la obra y a su vez explica, de manera breve la muestra en sus aspectos más notables a fin de brindar una pista al público para que pueda en lo posterior acercarse a observar las obras.

Es una modalidad en la que el director del museo o sala de exposición -o el mismo artista- pide a alguien, normalmente vinculado al ámbito cultural, para que se refiera al trabajo de un artista X. Para ello, previamente la persona revisa la obra ya sea a través de fotografías o en el lugar mismo de exposición y luego desarrolla su escrito. Normalmente terminado el evento formal, esta evidencia es solicitada a quien la escribe para emplearla en la difusión de la exposición a través de los medios de comunicación: radio, televisión¹⁹.

De lo que se ha podido analizar, adoptan algunas características dependiendo de la persona que lo realiza. En ocasiones el texto es bastante poético, utiliza comparaciones, metáforas, se exalta la obra en cuanto a ejecución técnica; en otras se pone de manifiesto la creatividad del artista y su trayectoria; otras

¹⁹ Opinión de Enith Aguirre. Directora del Museo Puerta de la Ciudad del Gobierno Autónomo Descentralizado del cantón Loja. (julio-2013).



abordan en la cuestión temática y cómo es resuelta por el autor a través de los distintos recursos plásticos; muy pocas topan cuestiones estéticas y filosóficas, y si lo hacen, es muy escueto el análisis. Se trata de un discurso sucinto y superficial que es parte de la formalidad del acto inaugural de las exposiciones que se desarrollan en nuestra ciudad, y en ocasiones, suele ser el mismo escrito que se publica en el catálogo y es leído por la persona que presenta la muestra.

3.5.2. El comentario de catálogo.

El catálogo es un elemento fundamental en la dinámica de las exposiciones. A diferencia del escrito de presentación, que normalmente sólo es escuchado por quienes asisten al acto inaugural de la muestra, el catálogo es el documento impreso que testifica la exposición de un Artista X, en una sala de museo X, en una fecha X. Es la evidencia que se conserva en el tiempo y sirve de referencia al artista para demostrar su trayectoria.

Indudablemente los hay de varios tipos, dependiendo de los recursos económicos y de la exposición si es individual o colectiva. Normalmente en su interior se encuentra el texto que refiere sobre la obra expuesta, realizado por algún “entendido”; también contempla un lugar para el currículo del artista, un amplio espacio para las obras, y si se cuenta con alguna área libre, se incluyen cortas opiniones o comentarios de otras personas.

Respecto a las características de la escritura, se observa brevedad, superficialidad, y en ciertos casos es muy elemental; no evidencian un análisis sesudo, reflexivo. El lenguaje empleado responde a la formación de quien escribe y generalmente expresa una opinión favorable sobre el artista. Lo que prevalece es el comentario -acto de explicar un texto para su mejor intelección (RAE)- que brinda una referencia básica al público de lo que está exhibiendo el artista.

En el caso de las exposiciones colectivas, el escrito lleva implícito un mensaje optimista de contribución al desarrollo artístico-cultural local. Los catálogos de las



Muestras Binacionales de Artes Plásticas y Visuales Ecuador-Perú, en sus distintas ediciones (XI actualmente) organizadas por las Asociación de Artistas Plásticos y Visuales de Loja, son algunos ejemplos de esta forma de escritura.

El catálogo ha llegado a ocupar un papel protagónico en la realización de exposiciones no solo en nuestra ciudad, tanto así que es una de las primeras preocupaciones que tiene el artista a la hora de realizar una muestra. En algunos casos, la trascendencia de la exposición está dada por la calidad del catálogo y, sobre todo, por quien escribe.²⁰ Algunos artistas en ocasiones aparte de los comentarios de personas del entorno local, buscan personalidades representativas del ámbito cultural de otras latitudes para que escriban sobre su obra; eso les da status.²¹

Prácticamente todas las exposiciones, sean o no institucionales, se promocionan a través del catálogo, y son las evidencias que nos permiten analizar cómo han desarrollado su trabajo los artistas.

3.5.3. El artículo de revista.

En esta modalidad se han revisado los escritos de la revista SURIDEA, que publica la Casa de la Cultura Núcleo de Loja y es el órgano informativo de los eventos culturales que realiza la institución dentro de la ciudad.

Desde hace algunos años, concretamente desde la No. 9 (agosto 2008), Jaime Celi ha ocupado este espacio para difundir la actividad de los artistas, exposiciones de arte, así como eventos relativos a música, teatro, poesía, danza.

La modalidad es el artículo. En ocasiones adopta un carácter informativo cuando se trata de dar a conocer a los lectores sobre los resultados o veredictos de los certámenes y concursos organizados por la institución. Muy pocas publicaciones

²⁰Opinión de Franco Correa, artista plástico. (julio-2013)

²¹Opinión de Rina Guamán, artista plástica. (julio-2013)



advierten un análisis más detenido sobre las obras artísticas; en algunos casos el escrito reseña el aporte que el artista o el evento brinda al desarrollo cultural local.

Otra característica es que en este tipo de publicaciones no se polemiza, ni se emplea un lenguaje subido de tono por los efectos y reacciones de sus lectores, especialmente los artistas²². En cuanto al tamaño, los escritos no son extensos debido a que los espacios de la revista están distribuidos para difundir otros eventos de carácter cultural, de manera que se puede encontrar simultáneamente artículos en torno a artistas, exposiciones, certámenes y novedades en el ámbito poético, dancístico, musical, teatral, etc.

Por ejemplo en SURIDEA No. 15 (2011-09) se publican los artículos: *“El pintor que la escogió a Loja para morir”* de autoría del Dr. Stalin Alvear en el cual, desde un lenguaje poético, hace una reseña elocuente sobre el pintor ya fallecido Raúl Jara Jácome. *“La abstracción de Roger Espinoza González”* SN; *“El retrato imposible”* del Dr. José Carlos Arias, en el que analiza la muestra de retratos desarrollada por el artista lojano Pablo Alvear; *“Los enigmas del retrato”* del Prof. Jaime Celi, que es un corto comentario sobre la exposición del artista antes mencionado; *“La creación expresionista de Gonzalo Meneses”* del Prof. Jaime Celi; *“Nuevas expresiones en la plástica”* de autoría del Dr. Stalin Alvear, que hace el comentario sobre dos artistas lojanos bajo los títulos: *“Las innovaciones de Edwin Bermeo”*, y, *“Emilio Seraquive: cuando el arte reptó por pasadizos abandonados”*; *“Manuel Serrano y su jardín de faunos”* SN; *“Escultura, muralismo y protesta social”* SN.

Junto a estos escritos están textos muy sintéticos que llenan, en algunos casos, los pequeños espacios libres de las páginas: el Encuentro Wayacuntu Corazón Indomable, realizado en la CCE extensión de Calvas (julio 2011), la realización del Taller de pintura sobre fomix (mayo 2011); Formas, colores e inocencia (junio 2011).

²²Entrevista Jaime Celi. Crítico de arte, comunicador social. (julio-2013).



Cabe destacar que esta revista al ser publicada por una institución de difusión cultural (CCE), es de distribución gratuita, por tanto es de corto tiraje y sólo llega a un reducido número de personas, generalmente a los miembros de la institución, y al poco público que visita la galería Kingman o las instalaciones de la biblioteca.

3.5.4. La crítica periodística

Esta modalidad ha tenido mayor incidencia dentro del contexto cultural lojano. La Hora, La crónica, Centinela, han constituido los medios a través de los cuales se ha difundido información sobre las manifestaciones artísticas lojanas.

Uno de los mayores aportes de la prensa es que, a diferencia de los artículos de revista, permitió la difusión masiva de la producción de los artistas locales y foráneos al público lojano por un buen tiempo. Por su estrecha vinculación con el ámbito de la comunicación social, Jaime Celi y William Brayanes constituyeron el nexo entre arte y público.

Al revisar las publicaciones a través de estos medios, observamos diferencias de estilo entre los textos que se escriben. Por ejemplo en el diario La Hora, Jaime Celi sustenta sus valoraciones en aspectos filosóficos y de la historia del arte. Como complemento de sus análisis, establece conexiones entre los recursos plásticos y materiales utilizados con el fin de dar una explicación legible al público sobre los procesos que desarrolla el artista. En cambio, en el diario Centinela, Crónica, William Brayanes se remite a hacer una apreciación de algún artista o de su obra con el objeto de dar al público una ligera referencia y persuadirlo para que visite las exposiciones que se desarrollan en la ciudad.

El mecanismo de recopilación de información previo a la publicación del comentario o artículo es la entrevista, y estos referentes se complementan con lo observado en las exposiciones sean individuales o colectivas, o certámenes (concursos) en los que participa el artista. La extensión de la publicación varía según el medio. En La Hora, abarcan una página o media y generalmente está



acompañada de imágenes de las obras; y en La Crónica o Centinela, la publicación ocupa un cuarto de página o menos.

Este tipo de escritos cubren los espacios de los suplementos culturales, que a diferencia de los periodistas comunes y corrientes, estos fueron realizados por personas con una formación, en el caso de Jaime Celi, en Filosofía y experiencia docente en el campo de las artes plásticas; y en el caso de William Brayanes, una vinculación al mundo del humor gráfico, la caricatura y las letras.

Aun cuando su trabajo advierta limitaciones en los niveles de análisis y profundización teórica sobre el arte, debemos considerar también que las personas que han hecho uso de estos espacios para hablar de arte y cultura, han tenido que lidiar constantemente con los intereses que mueven a los medios de comunicación.

Frente a la información deportiva, política, social, o de crónica roja, la cultura ha estado a la zaga, por la única razón de que “no es rentable”, por tanto, esperar que los dueños de los medios estén interesados en crear espacios permanentes y más amplios para la reflexión crítica sobre el arte y la cultura en sus diversas manifestaciones, es casi imposible.²³

A sabiendas que en capítulos anteriores (II) hemos referido a las modalidades de crítica de arte que hoy se evidencian dentro del ambiente plural del arte contemporáneo y que han sido ilustradas por el crítico estadounidense J. Elkins, en el caso de Loja, podemos ver que estos cuatro tipos de escritura, si bien no se enmarcan dentro de un ejercicio de crítica de arte en sentido estricto, se han constituido en los referentes de escritura crítica que ha tenido Loja durante un amplio espacio de tiempo.

²³ Comentario William Brayanes. Humorista gráfico, caricaturista, escritor, comunicador social.



Para ejemplificar el ejercicio de crítica que han desarrollado las personalidades citadas en nuestro estudio, tomamos como referencia a cuatro artistas lojanos que se han mantenido activos en su trabajo hasta la actualidad:

Cuadro 1: Ángel Aguilar²⁴

Publicación	Modalidad/Medio	Autor
• Comentarios sobre la obra del artista: etapa lírica, narrativa costumbrista (1980-1985)	catálogo	William Brayanes
• Comentarios: "Esencia humana" (1985-1988)	catálogo	Jaime Celi Correa William Brayanes Dr. Fausto Aguirre H. Ticiano Cagigal
• Comentario exposiciones individuales en Brasil: 1989,1990,1992	catálogo	Dr. Fausto Aguirre
• Comentarios etapa mágica (1989-1990) "La magia del absurdo en la obra de Aguilar"	catálogo	William Brayanes
• Comentarios sobre la obra del artista: etapa Escenarios (1990-1995)	catálogo	Fabián Figueroa (artista +) Stalin Alvear
• Comentarios sobre la obra del artista: etapa Neofigurativa-Expresionista (1995-2005) "Ángel Aguilar y su plástica caricaturesca"	Diario La Hora	Jaime Celi Correa
• Exposición pictórica individual. CCE 1995	Presentación exposición	Jaime Celi Correa

Cuadro 2: Alicia González²⁵

Publicación	Modalidad/Medio	Autor
• "Miradas de mujer"	Comentario/catálogo	José Carlos Arias
• "Aprensiones"	Comentario/catálogo	Ángel Aguilar (artista)
• "El romanticismo plástico de Alicia González"	Artículo Diario la Hora 2003	Jaime Celi Correa
"Expresión del amor en el arte de Alicia y Sigifredo"	Comentario/catálogo	Dr. Fausto Aguirre
• "Entelequias" y "Percepciones" Color de heroínas	Comentario/catálogo 2009	José Carlos Arias

²⁴ Datos extraídos del catálogo TROTAMUNDOS-Autobiografía del artista. 2005

²⁵ Datos extraídos de REMEMBRANZAS: 25 años de trayectoria de Alicia González (catálogo)



Cuadro 3: Boris Salinas (escultor)²⁶

Publicación	Modalidad/Medio	Autor
• “El realismo social de Boris Salinas”	Artículo/Revista Suridea CCE-Loja. 2009	Jaime Celi Correa
• “La escultura de Boris Salinas”	Comentario/catálogo	Jaime Celi Correa
• “El expresionismo escultórico de Boris Salinas”	Comentario/Diario la Hora 2003	Jaime Celi Correa
• La obra de Boris Salinas	Comentario/catálogo	William Brayanes
• “Una mirada a la plástica de Boris”	Comentario/catálogo	Alexéi Calispa (artista)
• Boris Salinas Ochoa	Comentario/libro	Ángel Aguilar
• “Boris Salinas, su pasión por el arte”	Artículo/Diario la Hora 2004	Jaime Celi Correa
• Exposición “Del espejo a la máscara. Autorretrato, retrato, representación, auto-representación en el Ecuador”. Quito	Comentario/libro	José Carlos Arias

Cuadro 4: Franco Correa²⁷

Publicación	Modalidad/Medio	Autor
• “Un acercamiento a Franco Correa”	Comentario/diario Crónica 1987	William Brayanes
• “Puertas abiertas”	Comentario/catálogo 1992	William Brayanes
• Exposición pictórica	Comentario/catálogo 1999	Ángel Aguilar(artista)
• “Franco Correa. Veinte años de realismo mágico”	Comentario/Diario Crónica 2005	William Brayanes
• “El retorno de Franco Correa: pintor lojano costumbrista”	Artículo/Diario la Hora Febrero 2008	Jaime Celi Correa
• “Realidad Social define obra de Franco Correa”	Artículo/Diario la Hora Noviembre 2006	Jaime Celi Correa

²⁶ Datos proporcionados por el artista

²⁷ Datos proporcionados por el artista



Capítulo IV: Análisis de las particularidades de la crítica de arte en Loja durante las dos últimas décadas.

4.1. El escenario artístico lojano a fines del siglo XX e inicios del XXI

La crítica de arte es posible si hay “obras” realizadas por “artistas” que se exhiben en “galerías” y en las cuales el “crítico” actúa como mediador entre el público y la obra. Se trata de una práctica cultural cuyos componentes mantienen una relación indisoluble en el entramado artístico de cualquier entorno geográfico que se analice. Por ello, para puntualizar las particularidades del ejercicio de la crítica del arte en la ciudad de Loja durante estas dos últimas décadas, es necesario situarnos en el escenario donde se han producido las obras, donde se han desarrollado los artistas y en los sitios que han contribuido a la visibilización de sus propuestas como son: las exposiciones, los salones y demás eventos culturales impulsados por algunas instituciones de difusión cultural y académicas.

4.1.1. Los artistas de la década de los 90s

En apartados anteriores hemos mencionado el giro significativo que dan las artes plásticas lojanas con la creación de las dos escuelas de arte a nivel universitario, que permitieron no sólo el incremento en número de más productores de arte en el entorno cultural lojano, sino también el despliegue de diversas propuestas artísticas acordes a los currículos académicos que se impartieron en cada una de las casas de estudio: la Universidad Técnica Particular de Loja, con una clara influencia de tipo religioso, y, la Universidad Nacional de Loja, de tipo estatal y abierta a todas las corrientes del pensamiento.

Casi dos décadas después (17 años) de haberse creado la escuela de Bellas Artes de la UTPL, por el año 1972, por iniciativa de las autoridades de la Universidad Nacional de Loja, en 1989 se crea la Facultad de Artes con sus dos escuelas: la Superior de Música y la de Artes Plásticas. Durante los primeros años los estudiantes tienen como docentes a artistas locales, nacionales y extranjeros:



Alívar Villamagua (Loja), Alejandra López (chilena), Gerardo Sáez (chileno), Julio Quitama (Carchi), Néstor Ayala (Ibarra) y Carlos Andrade (Quito), estos tres últimos con formación artística en la Universidad Central, lo cual permite que los procesos académicos en la Escuela Superior de Artes Plásticas contemple elementos del currículo de la Facultad de Artes de la Universidad Central de Quito. Para fines del 90 y los primeros años del 2000, la planta docente se diversifica con la incorporación de ex-alumnos graduados en la misma Facultad a la docencia.

En este escenario se forman un considerable número de jóvenes, y consecuentemente una nueva generación que, paralelamente a los de la Escuela de Bellas Artes de la UTPL, promueven un movimiento artístico heterogéneo.

Para mediados de los 90s, a nombres como: Diego González, Boris Salinas, Gerardo León, Alicia Arciniegas, Alicia González, Bayardo Cuenca, Carlos Muñoz, René Peña, Hermel Quezada, Robinson Benítez, Alexéi Calispa, Iliana Herrera, todos ellos de la UTPL, se sumarán: “Franco Correa, Eduardo Jiménez Patiño, Rina Guamán, Jenny de la Rosa, Carlos Escudero, Luís Mosquera, Humberto Salinas, Ulpiano Salazar, Calixto Fernández, Fernando Aldeán, Fernando Yépez, Delicio Toledo (+), Joffre Jaramillo, de las dos primeras promociones de la UNL”²⁸, y, a su vez a ellos, los artistas que ya tienen una trayectoria de más de dos décadas: Alívar Villamagua, Salvador Villa, Ángel Aguilar, Fabián Figueroa (+), Manuel Serrano, Sigifredo Camacho, entre algunos. (Aguilar, 2005)

En los años subsiguientes se irá ampliando el número, que incluye también a quienes paralelamente realizan su actividad de manera autodidacta como el caso de Miguel Tinizaray, Yorqui Llacxaguanga, Guillermo Vélez, Ángel Cajamarca (ceramista). Para fines de los 90s, Loja cuenta con un número significativo de artistas cuyo punto de encuentro son: las exposiciones (individuales o colectivas), las cuales son matizadas con la presencia de artistas nacionales y extranjeros; y, los salones y concursos como: el Salón de Pintura y Escultura Banco de Loja

²⁸ Datos extraídos de los archivos de la Secretaría de la Carrera de Artes Plásticas de la UNL. Julio 2013.



(realizado hasta 1994) el Salón de Noviembre (CCE-L, vigente hasta hoy), el salón local Premio París (Alianza francesa, vigente hasta 1998), el Salón de Pintura Contemporánea Latinoamericana propiciado por la AUSENP (Asociación de Universidades del Sur del Ecuador y Norte del Perú), o el Concurso de Pintura al aire libre propiciado por el Gobierno Provincial de Loja (vigente hasta la actualidad).

Durante la década de los 90s, este tipo de certámenes no sólo contribuyó a la difusión de la producción pictórica y escultórica dentro de la ciudad, sino que se convirtieron en importantes vitrinas para mostrar hacia afuera las propuestas artísticas desarrolladas por los artistas lojanos, tanto los que tenían una trayectoria como de aquellos que estaban por culminar sus estudios universitarios, y, que en algunos casos, obtuvieron reconocimientos importantes. Tal es el caso del V y VI Salón de Pintura Contemporánea Latinoamericana, organizado por la AUSENP Piura-Ecuador, donde fueron premiadas las obras de estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas de la UNL. (Aguilar, 2005)

4.1.2. Las exposiciones y las salas de exhibición

Durante la década de los 90s, algunas instituciones de difusión cultural como: la Casa de la Cultura Núcleo de Loja, la Alianza Francesa, Consejo Provincial, El Museo del Banco Central y también algunas galerías de arte como Matices, Florencia, Piscis, Aguilar y Pinceladas, (aunque con corta duración excepto las dos últimas que continúan abiertas hasta hoy), jugaron un papel protagónico en la dinamización del arte a nivel local.

Aún con las limitaciones de orden estructural que algunas salas de exposición evidenciaron desde su apertura (CCE, Consejo Provincial, Alianza Francesa) en estos espacios se desarrollaron un considerable número de exposiciones individuales y colectivas de artistas locales, nacionales y extranjeros, así como de las escuelas de arte al final de sus procesos académicos.



De hecho los años 90s fueron de un gran movimiento artístico y en esta dinámica la galería Florencia, que se había abierto por estos años (1992) desarrolló un trabajo conjunto con el Museo del Banco Central, generando importantes agendas de exposiciones con artistas internacionales, nacionales y locales (Aguilar, 2005).

Para estos años Loja contaba, en los espacios del Museo con la presencia de artistas representativos de la plástica ecuatoriana²⁹ como: Edgar Carrasco (1997), Voroshilov Bazante (1995), Miguel Gayo (1994), Jorge Chalco (1990, 1993-1994), César Carranza (1996), Roberto Gómez Silva (1994), Jorge Mogrovejo (1995), Patricio Palomeque (1993), entre algunos, muestras que contrastaban con exposiciones individuales o colectivas de artistas locales, previamente curadas por el primer personero del Museo del Banco Central–Loja, en aquel entonces el Arq. José Beltrán.

Lo propio sucedía en los espacios de la Alianza Francesa con su director Jean Louis Chauffaud, quien promovió importantes muestras de pintura, dibujo, grabado, escultura, fotografía de artistas locales y nacionales³⁰, entre las que podemos citar la obra de: Edwin Sulca (pintura), Perugachi (pintura), Néstor Ayala (grabado), Bayardo Cuenca (escultura), Piedad Cortez (dibujo), etc.

4.1.3. Los artistas de la década del 2000

Los años 2000 se caracterizan por el auge de un importante número de productores artísticos, aspecto que es directamente proporcional a las circunstancias de carácter socio-cultural que se producen en los umbrales del siglo XXI dentro del contexto lojano.

En cuanto a las tareas de profesionalización en el campo de las artes plásticas en las dos instituciones de nivel superior (UTPL y UNL), continúan desde una revisión de los currículos académicos acordes a los requerimientos de formación

²⁹ Catálogos de exposiciones de los artistas mencionados

³⁰ Catálogos de exposiciones de los artistas mencionados



del profesional de las artes³¹. En el caso concreto de la Carrera de Artes Plásticas de la UNL, la inclusión a la docencia de algunos artistas que salieron fuera del país a especializarse en el campo artístico³², más las visitas a galerías y eventos artísticos nacionales, como por ejemplo la Bienal de Cuenca -que se realizaba conjuntamente con docentes y alumnos-, se constituyeron en referentes de apoyo para respaldar los procesos académicos.

Algunos resultados se visualizaron en las producciones realizadas por los jóvenes que se forman durante este primer lustro. Junto a las obras de pintura, dibujo y escultura, se observan algunas evidencias de arte objeto, performances, instalaciones³³, es decir de aquellas prácticas artísticas contemporáneas que para estas fechas, ya eran visibles en otros escenarios culturales de Latinoamérica (México) y también en nuestro país como Quito, Guayaquil y concretamente Cuenca³⁴.

De aquellos registros de exposiciones (catálogos) realizadas entre el 2000-2006, nos encontramos con nombres como: Víctor Labanda, Geovanni Macas, Edison Moreno, Richard Riofrío, Wilson Faicán, Henri Acaro, Max Apolo, Wilson Guamán, César Ortega, Juan Pablo Armijos, Favio Caraguay, Aquiles Salinas, Gabriela Granda, Orlando Rodríguez, Darwin Cuadrado, Fabricio Castillo, Galo Quinche, José Luís Jimbo, Juan Lasso, Tania Sáez, Ma. Dolores Coronel, Diego

³¹ Desde el año 2002 la Escuela de Bellas Artes de la UTPL, cambia su denominación por Escuela de Arte y Diseño, y por el año 2003 la Escuela Superior de Artes Plásticas de la UNL, por Carrera Superior de Artes Plásticas. Fuente: Mallas curriculares.

³² Por el año 2003 se integra a la Carrera de Artes Plásticas el artista Eduardo Jiménez Patiño que había cursado estudios de posgrado en Artes en la Academia San Carlos de la UNAM. México. D.F. Asimismo Néstor Ayala en el 2003 realiza estudios de especialización en Técnicas de Grabado Litográfico (Viña) en España por el lapso de 7 meses.

³³ La exposición colectiva "Líricas de vida" de los estudiantes del módulo VII de la Carrera de Artes Plásticas de la UNL en el Banco del Estado en el 2003, bajo la coordinación de Eduardo E. Jiménez Patiño, fue una de las primeras muestras que ejemplificaron los procesos de experimentación y reflexión en torno al arte contemporáneo que se desarrollaron dentro de las aulas universitarias. Una crítica sobre la muestra la realiza Jaime Celi Correa, en el Diario La Hora. Suplemento "Loja es cultura" del 12 de abril del 2003.

³⁴ En la VIII Bienal de Cuenca realizada en abril-mayo del 2004, "Se dio cabida a múltiples manifestaciones artísticas, tales como la pintura pero también la fotografía, instalaciones, performances, arte digital, etc. Fuente: <http://www.bienaldecuenca.org/bienal/bienal-viii/28>.



Villavicencio, que ensayan en algunas líneas de trabajo e intentan desprenderse de lo académico experimentando con otros soportes, técnicas y temas.

Pero aún con las inquietudes manifiestas en algunos jóvenes por superar los esquemas artísticos existentes, en el escenario lojano continuará prevaleciendo la pintura y serán las mismas salas de exposición y los salones que se desarrollan en Loja, los que contribuyan a mantener vigente esta modalidad. A ello se sumará lo relativo a los currículos académicos que no son lo suficientemente efectivos ni acordes a los requerimientos del profesional del arte.

Esto lo podemos constatar si damos una mirada a las actividades que han estado realizando los jóvenes profesionales, una vez fuera de las aulas universitarias.

De los nombres citados con anterioridad, muy pocos se han dedicado a producir obra y exponer su trabajo de manera permanente. Un considerable número de profesionales desempeñan la docencia en Artes a nivel de educación básica, media y universitaria -aún sin haber sido formados para ello- en instituciones educativas dentro y fuera de la ciudad, otros ejecutan trabajos dentro del campo del diseño y la publicidad, otros son gestores culturales, ocupan cargos administrativos en instituciones culturales públicas, y en otros casos, no se desempeñan en su profesión. Esto ha dado lugar a que la producción artística constituya una actividad complementaria que sólo eventualmente es visible en algunas exposiciones colectivas, en salones o concursos a nivel local o nacional.

De ahí que, de todos los nombres de artistas lojanos que hemos mencionado en páginas precedentes -luego de una revisión de registros de exposiciones, salones y concursos a nivel local, (catálogos)-, son contados los que se han mantenido realmente activos en su producción, entre los que cabe citar a: Ángel Aguilar, Salvador Villa, Miguel Tinizaray y Sigifredo Camacho (fuera del país), Alívar Villamagua, Alicia González, Bayardo Cuenca, Boris Salinas, Néstor Ayala, Eduardo Jiménez Patiño, Franco Correa, Delicio Toledo (+), Yorqui Llacxaguanga,



Tania Sáez, Ma. Dolores Coronel, Wilson Guamán, Juan Pablo Armijos, Favio Caraguay, Gabriela Granda, Orlando Rodríguez, José Luís Jimbo, Juan Lasso.

Desde el 2006 hasta estos últimos años, en el escenario artístico lojano, junto a los artistas antes mencionados, se observa el tránsito de una generación heterogénea de artistas emergentes que se encuentran desarrollando procesos artísticos desde una perspectiva más contemporánea, cuyo trabajo denota no sólo la búsqueda y experimentación con otros medios, soportes y materiales, sino también un interés por establecer diálogos y cruces con otros lenguajes como la poesía, la música, el cine, la fotografía, el mundo digital, el video.

Ello se ha traducido en el desarrollo de propuestas que -aunque enmarcadas algunas dentro del campo de la pintura- proponen rupturas en lo formal y conceptual, generando nuevas lecturas de la realidad en base a lineamientos teóricos y estéticos contemporáneos. En este grupo debemos citar a: Diego Villavicencio, Pablo Dávalos, Wilson Castillo, Emilio Seraquive, Freddy González, Pablo Alvear, Mauricio Castillo, Edwin Bermeo, Kléber Agila, Freddy Guayllas, Roger Espinoza, jóvenes cuyo trabajo ha ido adquiriendo notoriedad y presencia dentro y fuera de la ciudad.

Aunque es muy temprano hablar de propuestas consolidadas, es importante destacar en esta generación la pluralidad de lenguajes. Son jóvenes que se encuentran en plena efervescencia artística, ensayando con otras alternativas de expresión plástica y visual, investigando obras, autores y referentes estéticos contemporáneos, lo cual determina un trabajo considerablemente diferente, en lo estético y conceptual, al de los artistas de décadas anteriores (80s, 90s) que se mantienen en las mismas líneas de trabajo (pintura/óleo, escultura/arcilla) y consideran que hacer arte contemporáneo es sinónimo de “no saber dibujar o pintar”³⁵.

³⁵ Comentario de artista lojano en conversatorio realizado en el Museo Puerta de la Ciudad con motivo de la Exposición colectiva de arte contemporáneo “Identidades” (octubre 2011) en las que se mostraron: instalaciones, arte objeto, escultura, arte efímero, ensambles, dibujo y pintura las mismas que fueron el resultado de un trabajo previo de dos meses bajo la dirección del curador José Carlos Arias.

Ello sin duda evidencia el prejuicio y hasta temor que tienen algunos artistas lojanos por enfrentarse a nuevos procesos. Lo contemporáneo también se extiende a la pintura, pero para ello, hay que enterarse e investigar nuevas estrategias técnicas y discursivas a fin de lograr que un objeto de arte, indistintamente de la modalidad que sea, trascienda y genere expectativa en el público.



Emilio Seraquive. **Psicosis existencial**
Acrílico-carboncillo/lienzo. 1.49 x 1.47



Freddy González. **Causa y efecto.**

Precisamente las nuevas tecnologías de la información y comunicación, han constituido un importante soporte para estar al día de lo está sucediendo dentro del arte actual tanto a nivel mundial y local³⁶. La presencia de blogs, redes sociales, revistas de arte digital, direcciones web de galerías, museos, salones y concursos, han contribuido significativamente a que los artistas locales cuenten con información actualizada sobre las tendencias del arte, de artistas nacionales y latinoamericanos³⁷, necesaria para desarrollar obras de una mayor consistencia técnica y conceptual.

³⁶ Opinión de Eduardo Jiménez Patiño. Artista plástico y visual. Junio 2013.

³⁷ Opinión de Diego Villavicencio. Artista plástico y visual. Julio 2013



Kléber Agila. **Land(e)scape**
Acrílico/tabla. 0.90 x 0.50



Pablo Alvear.

Sobre esto último cabe destacar la resonancia que han tenido las obras de algunos artistas antes mencionados, a los que también debemos añadir: Gabriela Granda y Orlando Rodríguez del colectivo DUOARTE, Eduardo Jiménez Patiño, Néstor Ayala, Juan Lasso, Yorqui Llaxaguanga, las cuales han sido premiadas en Salones Nacionales como: el de Octubre en Guayaquil³⁸, Pintura de Machala³⁹, Regional de Artes Plásticas en Cañar⁴⁰; situación que ha permitido que sus nombres sean considerados para participar en eventos artísticos internacionales⁴¹.



Eduardo Jiménez Patiño. **Sueño dorado**. De la serie **Migrantes**. (2012). Instalación.
Acrílico/tabla. 90cm x 50cm



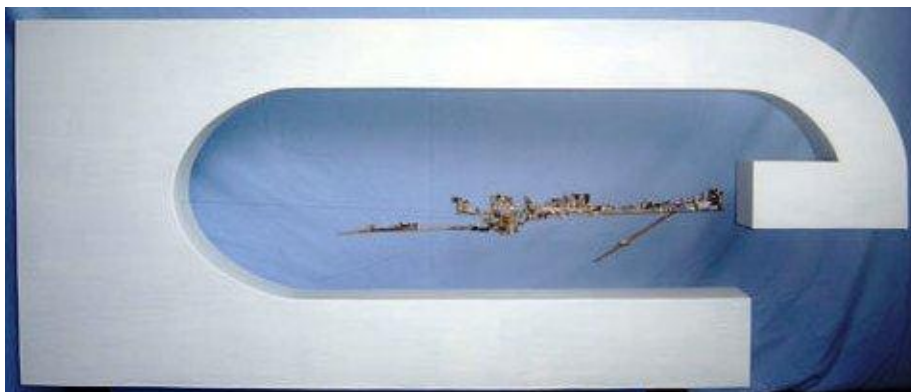
Diego Villavicencio. **These people are going back**. (2013). Dibujo a tinta y grafito sobre grabado en fómix. 70 cm x 200 cm
Acrílico/tabla. 0.90 x 0.50

³⁸ Emilio Seraquive obtuvo el primer en la reciente edición del Salón de octubre 2012. Fuente: catálogo del Salón.

³⁹ El colectivo Duoarte mención de honor en la 2da edición. 2011. Fuente: catálogo del Salón.

⁴⁰ Diego Villavicencio, menciones de honor en los Salones del 2008 y 2010. Yorqui Llaxaguanga tercer premio en el Salón del 2007. Fuente: catálogos

⁴¹ Orlando Rodríguez (Duoarte) invitado al 3er Simposio Internacional de Escultura en Concordia-Argentina en marzo 2013. Eduardo Jiménez Patiño jurado de premiación en el IX Salón de Pintura contemporánea de integración latinoamericana. Cajamarca-Perú 2007.



Néstor Ayala. **Flexonometría ingravida a 180°**. (2004). Escultura.

Acrílico/tabla. 0.90 x 0.50

4.1.4. Nuevas Salas de exposición, Salones y concursos

A partir del año 2000, al tiempo que se inauguran nuevas salas de exposición, entran en procesos de adecuación algunos espacios ya existentes. Por un lado, tenemos el monumento de la Puerta de entrada de la Ciudad, que se construye en el año 2000 durante la administración del Dr. José Bolívar Castillo alcalde del cantón Loja, y en el 2002 se inauguran sus cuatro salas como espacios expositivos que empiezan a dar cabida a un sinnúmero de artistas y con ello una dinamía cultural importante y diversa.

Desde sus inicios, Enith Aguirre, Directora del Museo hasta la actualidad, ha desplegado una agenda permanente de exposiciones individuales y colectivas de artistas, nacionales y extranjeros representativos, que contrastan con las de artistas lojanos y jóvenes productores que han empezado a abrirse camino por el mundo del arte y cuyo trabajo es mencionado en algunos escritos realizados por quienes han ejercido la crítica en nuestra ciudad.

Un aspecto a destacar en su gestión, es la apertura hacia muestras de arte contemporáneo en sus distintas modalidades: instalaciones, video arte, fotografía, arte objeto, arte digital, en las que también están presentes exhibiciones de pintura, escultura, dibujo, en sus técnicas tradicionales. Ello ha dado lugar a que



el Museo Puerta de la Ciudad sea un espacio solicitado por artistas locales, nacionales y extranjeros⁴²; su ubicación estratégica de ingreso a la ciudad, ha posibilitado la presencia de gran cantidad de personas, entre ellas turistas nacionales y extranjeros, que diariamente visitan las diferentes exposiciones que se exhiben en sus cuatro salas.

Por otro lado están las instalaciones del Teatro de la Casa de la Cultura, cuyo ingreso se ha acondicionado como sala de exhibición de obras artísticas, de igual manera la galería Kingman, ambas adscritas a la Casa de la Cultura Benjamín Carrión Núcleo de Loja y en las cuales se han desarrollado un considerable número de exposiciones en los últimos años.

Como espacios alternativos de exposición están: el hall del Centro Universitario de Difusión Cultural (CUDIC) de la UNL, que realiza exhibiciones de manera eventual, en el mismo ritmo el Centro Cultural Alfredo Mora Reyes y los espacios del antiguo hospital San Juan de Dios, éste último restaurado y abierto al público hace dos años como Centro de Convenciones y para el desarrollo de actividades artístico-culturales (ambos adscritos al Municipio de Loja).

De ahí que de los lugares mencionados, el de mayor protagonismo en la presente década es el Museo Puerta de la Ciudad. Espacios como el Museo del Banco Central (hoy Museo de la Ciudad), la Alianza Francesa que habían generado un significativo movimiento artístico la década anterior, han disminuido notablemente su accionar y no se visibiliza una gestión sostenida que posibilite la presencia permanente de exposiciones de artistas nacionales o extranjeros.

En el contexto de las exposiciones cabe mencionar limitaciones en curaduría. Las salas no cuentan con equipos o personas especializadas en la rama. En su mayoría estas actividades son asumidas por el personal que labora en cada una de las instituciones -y que en el mejor de los casos tienen alguna vinculación con el arte-, o es el mismo artista el que se encarga de la selección y montaje de su

⁴² Anualmente se inauguran alrededor de 60 exposiciones. Datos proporcionados por Enith Aguirre, Directora del Museo. Agosto 2013.



obra. Estas falencias también se observan en algunas salas de exposición donde bajo el lema de ser democráticos y dar apertura a las más diversas manifestaciones artísticas, se exhiben trabajos sin ningún criterio artístico ni estético. Ello precisamente ha dado lugar a que ciertos espacios tengan más notoriedad que otros (Museo Puerta de la Ciudad).

A partir del año 2000, a esta dinámica se suman otras plataformas de visibilización de la producción artística local: salones, concursos y algunos eventos paralelos.

En Loja, dos certámenes centran la atención del sector artístico: El Salón de Pintura Guillermo Herrera Sánchez promovido por la Casa de la Cultura Núcleo de Loja, un evento de carácter local y que en este año se desarrollará en su XVII edición; y, el Salón Nacional Eduardo Kingman, propiciado por la Universidad Nacional de Loja a partir del año 2002 en el marco del Encuentro Nacional de Culturas que tuvo como fecha de inicio el año 2000.

Dentro de nuestro contexto artístico, estos dos certámenes han generado un movimiento cultural muy peculiar sobre todo en la última década. Si bien el Salón propiciado por la CCE (anual), ha concitado el interés de un considerable número de participantes, en el caso del Salón Kingman (cada dos años), las expectativas han sido diversas, por un lado, por el carácter nacional del evento que ha permitido la presencia de artistas de otras localidades del país; y por el otro, los premios económicos que se otorgan. Ello es claramente visible si revisamos el porcentaje de participación en cada una de las convocatorias.⁴³

Para los procesos de premiación, artistas de otras ciudades del país, directores de museos, especialistas del arte del extranjero, críticos y curadores nacionales, personalidades de la cultura, (en un porcentaje mayoritario) han intervenido como jurados junto con artistas locales y personalidades que han realizado la crítica y

⁴³ I Salón Kingman (2002): 52 artistas participantes; II Salón (2004): 25; III Salón (2006): 98; VI Salón (2012): 46 participantes. Datos extraídos de catálogos de los salones y memorias de los Encuentros de Culturas realizados por la UNL.



curaduría en Loja, como el caso del Prof. Jaime Celi Correa, quien desde hace algunos años viene actuando, de manera reiterada, como jurado de selección y premiación en las distintas ediciones de los dos salones mencionados. A partir del año 2006, el Dr. José Carlos Arias de origen español, historiador y curador de arte, se va vinculando a la actividad artística local colaborando en este tipo de certámenes con las curadurías y como jurado de premiación.

Si bien la realización de estos dos salones se ha constituido en un importante escenario de confluencia de diversidad de propuestas de todo el país y un termómetro para diagnosticar el nivel de las producciones realizadas a nivel local, como en muchos otros concursos nacionales e internacionales, estos no han estado exentos de críticas y cuestionamientos.

Por demás conocemos que en este tipo de certámenes no todos quedan satisfechos con las decisiones de los jurados, (sobre todo quienes no logran ser admitidos dentro de un salón), pero el panorama cambia y se torna incómodo cuando se observan las mismas situaciones y circunstancias vistas en salones anteriores dentro de la organización⁴⁴, en los procesos de selección⁴⁵ y otorgamiento de premios⁴⁶.

Aunque lo relativo a los salones y concursos merece un seguimiento y estudio más detallado, debemos señalar que estos eventos, lejos de constituirse en una actividad más dentro una agenda cultural que se ejecuta cada año (Guillermo Herrera Sánchez) o dos (Salón Kingman), deben alejarse de la monotonía⁴⁷ y

⁴⁴ Hace algunos años la misma persona está presente en todos los salones como organizador, o jurado, o presidente, o en los directorios. Fuente: Diego Villavicencio, artista plástico y visual. Agosto 2013. También véase el catálogo del I Salón de Pintura Kingman del 2002.

⁴⁵ En salones locales, como el de pintura Guillermo Herrera Sánchez, algunas obras no se seleccionan por “no poder hacer el montaje” (cuando son polípticos o se usan otros soportes), o sencillamente porque no están enmarcadas. Fuente: Diego Villavicencio, artista plástico y visual. Agosto 2013

⁴⁶ En algunos salones, por desconocimiento, los jurados han premiado trabajos que ya han sido presentados en otros concursos donde también han sido galardonados, lo cual va en contra de las cláusulas de las bases que señalan que las obras “deben ser inéditas y no haber participado en ningún otro evento”. Fuente Eduardo Jiménez Patiño. Artista plástico. Agosto 2013.

⁴⁷ En el acto de inauguración de los salones en sus distintas ediciones se repite el mismo discurso que exalta el “éxito” del evento, se dan a conocer los ganadores, el número de participantes y se agradece a los artistas por su colaboración.



generar mayores expectativas en cada edición, superar falencias, poner en práctica las sugerencias planteadas por los artistas participantes e incluso por los mismos jurados⁴⁸, pero principalmente, como se trata de dos eventos que se enmarcan dentro de la “Pintura”, deben dar apertura a las diversas posibilidades que tiene este género desde una concepción contemporánea.

Ello indudablemente exige a los organizadores y quienes actúan como jurados, estar actualizados y abiertos a las alternativas actuales de hacer pintura, alejados de todo tipo de prejuicios que parecen no superarse, y que en algunos casos se ponen en evidencia:

“La convocatoria del III Salón Nacional tuvo la característica especial de ponerle énfasis a la pintura de caballete. Vemos con preocupación que los jóvenes estudiantes de las escuelas de arte del país son reacios al aprendizaje formal del arte, considerando caduco e innecesario el estudio del dibujo natural y anatómico, la teoría del color, composición, y otros elementos fundamentales para la construcción de la obra artística, asimilando movimientos de moda como la obra digital, el video, la instalación, el performance y la fotografía”⁴⁹

Además de los salones mencionados, a nivel local se desarrollan otros certámenes convocados por instituciones culturales como: el Concurso de Pintura al Aire libre promovido por el Gobierno Provincial de Loja con motivo de las fiestas del federalismo realizadas en el mes de septiembre de cada año. Aunque su incidencia es menor en relación a los dos salones mencionados anteriormente (por los premios económicos), tiene una acogida considerable por parte de jóvenes estudiantes de las escuelas de arte, aficionados, autodidactas y alguno que otro artista de trayectoria de la ciudad.

⁴⁸ En el acta de premiación del I Salón de Pintura Kingman, el jurado sugiere la creación del Premio del Público, “mediante el depósito de su voto en un ánfora ubicada en los salones de exhibición de las obras”. Hasta la VI edición, esto no ha hecho efectivo. Fuente: Catálogo del I Salón.

Por otro lado, la sugerencia del curador José Carlos Arias, (Jurado en algunos Salones) de registrar los procesos de selección y premiación que realizan los jurados (en video) a fin de transparentar las decisiones frente al público, no han tenido respuesta alguna.

⁴⁹ Extracto de la presentación escrita por el Presidente del III Salón de Pintura Eduardo Kingman (junio 2006) en el catálogo de la exposición.



Como eventos paralelos, desde el año 2000 la Asociación de Artistas Plásticos y Visuales de Loja, con motivo de las fiestas septembrinas, viene efectuando exposiciones Binacionales de arte que reúne a artistas del Sur del Ecuador y Norte del Perú en el marco del fortalecimiento de sus diferentes manifestaciones artísticas.

Ya con doce años de vigencia, este proyecto Binacional ha propiciado la confluencia de obras artísticas en diversas técnicas y estilos que se han enmarcado mayoritariamente dentro del género pictórico. Como se trata de un evento que no tiene la categoría de concurso, ni posee un sistema de curaduría, la participación ha sido numerosa tanto de Ecuador (Loja) como de Perú, de manera que en las exposiciones se pueden observar obras de todo tipo: de artistas autodidactas, artesanos, aficionados y también de aquellos que han asumido un trabajo más serio y consolidado.

En su XI edición (2012) el encuentro tuvo un alcance mayor con la participación de artistas y colectivos de arte de algunas ciudades del Ecuador como Quito, Ibarra, Riobamba, Cuenca, Machala, Zamora y Loja, y de Perú, artistas y colectivos de arte de Sullana, Chiclayo, Piura, Cajamarca; donde se pudieron observar otro tipo de propuestas: fotografía, instalaciones, body art, dibujo, video arte, grabado, arte digital.

Si bien estos eventos que hemos citado, han contribuido a generar un mayor movimiento artístico en la ciudad de Loja en la primera década del 2000, en ellos se pueden detectar algunas debilidades en cuanto al nivel de la producción artística local. A cuenta de dar apertura a todas las manifestaciones artísticas y a todos, se ha dado cabida a trabajos que no advierten el más mínimo criterio artístico, estético ni técnico. De manera que en algunas muestras (generalmente colectivas) es común observar junto a obras que denotan investigación, conocimiento y experimentación técnica, réplicas –mal logradas- de obras (pinturas, fotografías) sacadas de alguna página web, sin un mayor aporte o



trascendencia, y sin que haya alguien que ponga orden en un escenario donde se cree que todo está permitido.

Por ello es que en páginas anteriores (99 y 100), nos hemos remitido a señalar una nómina más reducida de artistas porque creemos necesario discriminar el trabajo profesional y serio de aquel meramente decorativo o aficionado.

Ahora lo que queda pendiente es realizar un seguimiento y estudio detallado al trabajo, sobre todo de los artistas jóvenes, para saber del progreso de sus propuestas y los niveles de permanencia en el mundo del arte.

4.2. La situación de la crítica del arte en las dos últimas décadas.

Luego de situarnos en el contexto cultural de Loja en las dos últimas décadas, quedan por responder otras de las interrogantes centrales del presente estudio: ¿Qué aspectos han caracterizado al ejercicio de la crítica del arte en Loja? Y ¿Qué alcance ha tenido dentro y fuera de la ciudad?

Primeramente partimos señalando que dicha actividad se ha desarrollado en función del movimiento que han tenido las artes plásticas y visuales durante estas dos últimas décadas. Prácticamente ha advertido las mismas características visibles en los salones franceses (XVIII) donde la crítica era realizada por profesionales de otras ramas.

En el caso de Loja profesionales del campo de la filosofía, literatura, poesía, comunicación social, movidos por el interés de dinamizar y apoyar la actividad realizada por los artistas, han constituido los referentes idóneos para hablar sobre el arte plástico local.

Precisamente esta carencia de especialistas en crítica o ramas afines, ha determinado que la escritura en torno a las artes plásticas lojanas, no haya cumplido con las expectativas de un ejercicio profesional y sostenido. Esta es una



realidad que no se ha producido únicamente en nuestra ciudad. Desde el momento que aparece la crítica del arte como mecanismo de mediación entre el público y la obra de arte en los salones franceses del siglo XVIII -en la que profesionales de distintas ramas, menos del arte escriben sobre las obras que allí se exhibía-, ha sido común en todos los escenarios culturales del mundo.

Recordemos también que en nuestro país, quienes iniciaron la escritura en torno al arte y los artistas, no fueron precisamente críticos especializados sino historiadores, literatos, poetas, periodistas. Es en los últimos años cuando se pueden observar a algunos profesionales del arte especializarse en ámbitos de la estética, la crítica, curaduría, museografía, investigación artística.

Cuenca es una de las ciudades del Ecuador donde también se han experimentado situaciones similares. Sobre este aspecto el escritor cuencano Efraín Jara, señala que

“en las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta, la crítica de arte en Cuenca se la hacía empíricamente. [...], era de naturaleza impresionista. Era realizada por ‘literatos entrometidos’ que buscaban acercar al público el arte y al artista de la época. Este acercamiento se limitaba a presentaciones de artistas en las salas de exposiciones y en la publicación de comentarios y artículos breves en periódicos de la ciudad” (Arízaga, 2012).

Nombres como Efraín Jara, Jorge Dávila Vásquez y Cristóbal Zapata son algunos referentes del mundo de las letras que se han vinculado al mundo de las artes plásticas a través de la crítica.

Debido a esta particularidad, la crítica de arte en Loja ha sido objeto de censura y cuestionamientos, y también, de algunas contradicciones que involucran de manera directa a los artistas. Por un lado, se pone en tela de juicio la falta de una formación especializada en materia artística en quienes han realizado esta actividad, pero por el otro, se solicita a estas mismas personas escribir algún comentario en torno a determinada obra.



Sin duda esta relación entre el crítico y el artista, ha develado una fricción histórica que ha coexistido entre estos dos actores; aun así, la crítica ha constituido un dispositivo necesario dentro del quehacer artístico. Basta observar las evidencias de innumerables exposiciones para darnos que -salvo algunas excepciones en las que el artista es autosuficiente en su trabajo y escribe sobre su propia obra- la muestra siempre está cobijada bajo el comentario “favorable” de algún personaje “relevante”.

Esto deja en claro que, quiera o no, las personas que hemos citados en nuestro análisis, han sido los referentes con los que han contado los artistas en estas dos últimas décadas, para dar a conocer su trabajo al público. Obviamente no son los únicos ya que junto a ellos, otros intelectuales, escritores, poetas, abogados, y en los últimos años: artistas y docentes de artes, han realizado dicha actividad y no precisamente con la excelencia y argumentación que requiere una buena crítica; pero lo que si debemos recalcar es que dentro del contexto cultural lojano, un gran porcentaje de artistas e instituciones de difusión cultural, han legitimado el ejercicio crítico desarrollado por los personajes mencionados en nuestro estudio.

Sin el ánimo de establecer jerarquías, haciendo un balance de la actividad que han realizado las personas señaladas, la presencia de Jaime Celi Correa ha sido muy notoria dentro del entorno artístico lojano, no sólo por los comentarios que ha realizado en los actos de presentación de innumerables exposiciones, en infinidad de catálogos, o en los artículos de revista o periódico, sino también por su participación en salones, concursos de arte locales, en los que ha actuado como jurado de selección y premiación, y también en conversatorios y foros organizados por algunas instituciones culturales y académicas, lo cual le ha permitido conocer y escribir sobre la producción de una amplia gama de artistas lojanos (80, 90, 2000, hasta la actualidad).

De igual manera, por su vasta preparación en el campo literario que se ha extendido también al mundo del arte a través de la lectura de textos de semiótica,



estética, filosofía, Fausto Aguirre ha sido merecedor del interés de un considerable número de artistas, sobre todo de aquellos que surgieron en las décadas de los 80s y 90s y también de algunos jóvenes de las nuevas generaciones que han encontrado en su formación la garantía de la realización de una crítica seria.

En el caso de William Brayanes, su vinculación con el mundo de la literatura, comunicación social y el humor gráfico han sido el soporte para poder efectuar comentarios respecto de la obra de algunos artistas, preferentemente en catálogos y en algunos espacios de la prensa local.

A ello cabe enfatizar la vinculación del historiador de arte y curador español José Carlos Arias al ambiente cultural lojano en este último lustro. Su presencia ha dado lugar a que se escuche una nueva voz en torno al trabajo de los artistas, en exposiciones, certámenes artísticos, o en conferencias, foros y algunos otros eventos que analizan aspectos inherentes al arte. Es uno de los personajes que han ido adquiriendo notoriedad y credibilidad por su formación e interés por la investigación artística, aspectos que se han constituido en los garantes de un trabajo que ya tiene sus resultados visibles en el entorno lojano, la elaboración de dos textos: el uno “La Voz del Monasterio de las Conceptas de Loja” (2012) que analiza alrededor de 300 obras religiosas que forman parte del patrimonio del museo de las Madres concepcionistas, y, el otro, en torno a la obra del artista plástico lojano “Alívar Villamagua” (2013). A ello se suman la ejecución de proyectos de investigación cultural, (construcción del archivo histórico de la ciudad-2013) que están en proceso, conferencias sobre cultura y patrimonio a nivel de educación básica y media, actividades de curaduría en algunas exposiciones⁵⁰.

A lo largo de nuestro estudio hemos puntualizado las implicaciones que ha tenido la actividad crítica en los distintos momentos artísticos, pero en lo que si estamos

⁵⁰ Dos últimas exposiciones Binacionales Ecuador-Perú (2011-2012). Asociación de artistas plásticos y visuales de Loja.



claros es que este ejercicio debe concretarse a emitir una valoración fundamentada sobre una obra u objeto de arte, y para ello quien lo hace, debe tener pleno conocimiento del mundo del arte, de los artistas, tendencias, medios, estrategias, estar actualizado con las nuevas teorías artísticas, estéticas y filosóficas, pero sobre todo, estar enterado de lo que está aconteciendo en el arte en otros escenarios geográficos, tanto a nivel nacional y mundial, a efectos de poder establecer relaciones con lo que se produce localmente. Y esto último justamente ha sido una de las debilidades – señaladas por los mismos actores de la crítica - que han dado lugar a que el ejercicio crítico en Loja no tenga la contundencia y argumentación necesaria.

A la falta de personas especializadas en el campo de la crítica -y la curaduría-, se suma también la falta de espacios para el desarrollo de dicho ejercicio. Las exposiciones, los catálogos, la revista SURIDEA que edita la Casa de la Cultura, y algunos periódicos de la ciudad, han constituido los únicos medios a través de los cuales se han realizado los análisis, comentarios, artículos, en torno a la actividad artística local.

Si bien la prensa, por un amplio espacio de tiempo y con cierta periodicidad, dio paso a la publicación de artículos en torno a la obra de un considerable número de artistas, locales, nacionales y extranjeros, exposiciones y salones de arte, - gracias a la apertura temporal que dieron los directivos de dichos medios a la actividad artística y cultural-, pronto los intereses de tipo económico, político y las reacciones que ocasionaron algunos comentarios que se escribieron en estos medios, terminaron por minar los espacios que, de alguna u otra manera, difundían la dinámica artística local hacia un público masivo (el suplemento “Loja es cultura” editado por Jaime Celi termina en el 2006 con su salida del diario La Hora y lo propio sucede con William Brayanes con su retiro del mundo de la comunicación social por el año 2005).

Por otro lado, si bien en estas dos décadas algunas instituciones de difusión cultural han jugado un papel fundamental en el quehacer artístico a través de la



apertura y mejoramiento de salas de exposición, o la promoción de salones o concursos, su aporte sigue siendo insuficiente y no se observa mayor dinamismo, creatividad y capacidad de gestión. Debido a ello, importantes proyectos culturales como el caso de la creación de una revista dedicada de manera exclusiva al arte local y a sus artistas, propuesta por Jaime Celi Correa hace algunos años a la Casa de la Cultura, se han visto truncados por la desidia y falta de apoyo de sus autoridades.

En virtud de estas circunstancias que involucran a las instituciones de cultura estatales, en otros escenarios del país la actividad artística ha tomado otros caminos. Paralelo a la creación de nuevos espacios de visibilidad para los artistas (galerías y salas de exposición), se han erigido nuevas plataformas de discusión y promoción artística. Las tecnologías de la información y comunicación se han convertido en herramientas de primer orden al servicio de la difusión del arte en sus diversas manifestaciones. Por ejemplo, Rio Revuelto bajo la coordinación de Rodolfo Kronfle, en la actualidad es un sitio de referencia de escritura crítica para el análisis de la producción, no solo de los artistas emergentes del puerto principal, sino también de aquellos que pertenecen a otros lugares del Ecuador.

Iniciativas como estas se han hecho eco a lo largo del país frente a la necesidad de difundir el arte que producen los artistas ecuatorianos, principalmente jóvenes. Hace poco en Loja ha surgido una nueva opción informativa de arte y diseño de la mano del artista y diseñador Roger Espinoza. La revista digital gratuita FREELANCE, que circula de manera mensual y está próxima a realizar el lanzamiento de su edición No. 11, se ha presentado como “una nueva alternativa de mostrar los trabajos de toda clase de creadores artísticos”⁵¹, no sólo locales sino también de otros escenarios geográficos del país y Latinoamérica.

Aun con estos aportes recientes, en la actualidad el ejercicio de la crítica del arte en Loja no advierte el impulso de una práctica cultural permanente que trascienda

⁵¹ Misión Revista FreeLance. Disponible en: <https://www.facebook.com/revistafreelance/info>



el circuito cerrado de la ciudad y permita una mayor visibilidad de las propuestas artísticas realizadas a nivel local.

A ello debemos añadir la escasa producción de escritura artística y crítica desde la academia (universidad), situación que se desprende de la falta de procesos de actualización permanentes y especialización de los docentes en ramas inherentes al arte. Pese a que en los últimos años esto se ha convertido en una política educativa central del Estado para elevar el nivel de formación superior en todos los campos del conocimiento (incluido el arte), y algunos docentes han entrado en algunas líneas de capacitación, a nivel local aún no se visibilizan mayores aportes en cuanto al análisis de la producción artística local o teorización sobre temas puntuales del arte, y si los hubiere, pasan por desapercibidos.

Para ilustrar lo señalado basta citar lo relativo a los Salones de Pintura desarrollados en Loja durante esta década. Por ejemplo, de los 6 Salones Nacionales de Pintura Kingman que ha promovido la Universidad Nacional de Loja (2002-2012), no encontramos una sola memoria, ensayo o artículo académico, que haya analizado críticamente las fortalezas y debilidades del evento, menos aún las características de cada edición en cuanto a: tipos de obra, intereses artísticos, estrategias técnicas, referentes estéticos, etc. Lo que se ha enfatizado a través de lo que se escribe en el catálogo (registro único), es el éxito del evento que muchas veces se mide por el número de participantes y no por la calidad o aporte de las propuestas que se han presentado.

Junto a ello se añade el hecho que, salvo la última edición (VI), los eventos no se han manejado bajo ningún texto curatorial o eje temático relevante que guíe el trabajo de los artistas y de quienes participan como jurados en estos certámenes; lo propio sucede con las actividades de curaduría que son casi nulos tanto en estos eventos artísticos como en exposiciones que se desarrollan en algunos espacios de exhibición de la ciudad.



Esto indudablemente nos deja entrever que la posición de la crítica de arte en el contexto artístico local ha sido directamente proporcional a la manera como se ha considerado y se sigue considerando a las artes plásticas: como un apéndice más dentro de la actividad cultural; de ahí que el individualismo y acaparamiento del hacer cultural en manos de unos pocos que aún con “tanta experiencia” en el mundo del arte, gestión cultural, docencia, administración educativa, sea el reflejo del pensamiento recalcitrante que aún persiste en el sector cultural lojano, que no se ha dado cuenta que las artes plásticas y visuales, así como necesitan espacios de visualización permanente, requieren de voces que den cuenta de los procesos creativos que están desarrollando los artistas, de una mirada crítica que contribuya a posicionar la producción local en otros escenarios culturales, pero sobre todo, de agentes críticos que sepan asumir la tarea como una herramienta de reflexión y debate en el medio artístico alejada del elogio y la ambigüedad, que hable sobre las obras y no de los artistas, pero eso sí, desde una mirada interdisciplinaria y plural que es la que precisamente hoy caracteriza al arte contemporáneo.



Conclusiones.

- La crítica históricamente ha constituido un componente necesario dentro de los procesos artísticos como mediadora entre las obras de arte y el público.
- Desde sus orígenes la crítica ha sido objeto de censura y cuestionamientos debido a que ha sido desarrollada por personas vinculadas a otros campos del conocimiento, principalmente el literario, lo cual ha provocado la desconfianza y la sospecha injustificada por parte de los artistas.
- La figura del crítico, hoy en día bajo la forma de curador, ha adquirido un gran protagonismo en los procesos de visibilización de obras y prácticas artísticas. El sistema de exposiciones se desarrollan en base a un guión artístico construido desde su perspectiva conceptual que contempla los siguientes aspectos: la propuesta de un texto curatorial, la selección de espacios de exhibición, la disposición de las obras, y sobre todo, la selección de los artistas.
- Por la pluralidad del arte, la crítica también ha adoptado diversas modalidades que han devenido en una actividad superflua, poco argumentativa, dedicada a promocionar artistas y no a la tarea de analizar desde un nivel profesional las distintas obras y prácticas artísticas que se están produciendo en los distintos escenarios culturales.
- La presencia del Ecuador en los escenarios de Latinoamérica dentro del ejercicio de la crítica ha sido imperceptible. De las referencias que algunos autores y estudiosos del arte citan en torno a este ejercicio, podemos encontrar nombres de críticos de México, Colombia, Venezuela, Perú, Argentina, Brasil, Chile, pero de Ecuador no se menciona nombre alguno que haya trascendido los límites de nuestra posición geográfica.



- A nivel del país, la actividad crítica ha adoptado otras características en los últimos años. Los críticos se han dedicado a otro tipo de tareas como la curaduría, organización de exposiciones, como jurados de selección y premiación en salones y concursos, siendo muy poco visible el ejercicio de escritura a través de medios impresos (libros, revistas especializadas)
- El ejercicio de la crítica del arte en Loja, en su mayoría se ha desarrollado en función de afinidades y relaciones afectivas entre los artistas e intelectuales del entorno cultural, lo cual no ha permitido que esta actividad se realice con la independencia necesaria, ni tenga el alcance suficiente para posicionar las artes plásticas lojanas a nivel regional y nacional.
- En la actualidad, en Loja no se ha consolidado la crítica como una práctica cultural permanente que desarrolle un seguimiento y análisis sostenido del estado de las producciones y prácticas artísticas que se están generando, tanto dentro como fuera de nuestra ciudad. Hoy Loja cuenta con un considerable número de jóvenes productores, con un significativo potencial creativo que trabajan de manera silenciosa sin que nadie saque a la luz o refiera al respecto.
- No se genera desde la academia, desde sus docentes, una escritura crítica sobre las producciones artísticas locales. Hay dos instituciones de nivel superior que forman profesionales en el campo del arte, pero no se perciben mayores aportes desde la escritura académica en cuanto a discusión de temas inherentes al arte o de lo que acontece dentro del ámbito cultural y artístico local.
- El ejercicio de la crítica en Loja se ha visibilizado a través de cuatro modalidades: el discurso de presentación de exposiciones, el comentario de catálogo, el artículo de revista y el comentario/artículo periodístico; cuatro formas en las que, salvo pocas excepciones, se advierte una mirada sucinta, escasa de argumentación.



- El contexto artístico y cultural lojano carece de especialistas formados en el ámbito de la crítica, la teoría, historia, estética del arte, que tomen la posta al ejercicio crítico que han desarrollado algunos intelectuales lojanos. Se cuestiona la superficialidad y escasa profundidad en sus análisis, pero no se toma la iniciativa de asumir esta tarea de manera profesional, en beneficio de una mayor visibilización de la producción artística local fuera de nuestros límites geográficos.
- Han desaparecido las plataformas para el análisis de la producción de nuestros artistas (prensa escrita) y se presta poca atención a los pocos que aún existen. La falta de impulso y apoyo a las artes plásticas locales es el reflejo del criterio que aún mantienen algunos sectores de la sociedad lojana: “la cultura no es rentable”. Ello involucra a las instituciones de difusión cultural, cuya capacidad de gestión no contribuye de manera efectiva a dinamizar el escenario artístico local.



Bibliografía citada y consultada.

- Aguilar, Á. (2005). Las artes plásticas del siglo XX en Loja. Loja: Gustavo A. Serrano de la CCE - Loja.
- Álvarez de Araya, G. (2001). Arte y Discurso. Las formas de la Crítica de las Artes en Latinoamérica. Critica.cl.
- Álvarez de Araya, G. (2012). Temas de la crítica: tratamientos del origen cultural, la identidad y la transculturación en la crítica de arte latinoamericana entre 1930 y 1975. Figuraciones. No.12.
- Armañanzas, E. (2009). La crítica de las artes en los suplementos culturales. Espéculo No.42.
- Arízaga, J. (2012). Efraín Jara en las Artes Plásticas Cuencanas. Voces y Ecos, 40-43
- Barenblit, F. (2003). La construcción del discurso. El trabajo de los curadores de arte contemporáneo. En A. M. Guasch, La crítica del arte. Historia, teoría y praxis (págs. 269-280). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Barthes, R. (1966). Crítica y Verdad, trad. José Bianco 1972. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brea, J. L. (08 de abril de 2006). Agencia crítica.
- Brea, J. L. (2005). La crítica en la era del capitalismo cultural. Recuperado el 23 de enero de 2012.
- Brea, J. L. (8 de abril de 2006). La crítica del arte -después de la fe en el arte-. Recuperado el 18 de febrero de 2012.
- Bürger, P. (1987). Teoría de la vanguardia. Barcelona: Ediciones Península.
- Cabot, M. (2007). Libertad moderna y crítica de arte. Lectura de historia de la crítica de arte. Azafea vol. 9, 29-39.
- Calderón, J. (2005). Las vanguardias históricas en perspectiva. Nómadas.
- Celi, J. (2012). El quehacer plástico femenino Lojano. Suridea. No 17, 32-33.
- Combaila, V. (1987). Baudelaire, crítico de arte: Tradición y Modernidad. 11-17.
- Cuadra, Á. (2003). De la ciudad letrada a la ciudad virtual. Santiago de Chile: LOM ediciones.



- De la Villa, R. (2003). El origen de la crítica de arte y los salones. En A. M. Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (págs. 23-61). España: Ediciones del Serbal.
- Del Águila Gómez, J. M. (s.f.). Las ideas estéticas en Baudelaire. *A Parte Rei*, 3-11.
- Fernández-Salvador, C. (s.f.). Benjamín Carrión y las políticas culturales de la primera mitad del siglo XX: de las colecciones privadas a la esfera pública.
- Févre, F. (2001). *Orígenes periodísticos de la crítica de arte*. Argentina: Dunken.
- Fragasso, L. (2006). Algunas reflexiones sobre arte, crítica y política. *Pensamiento de los confines*. No.18.
- Greet, M. (2007). Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman. *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, No.25, I semestre, 93-119.
- Guasch, A. M. (2003). Estrategias de la crítica del arte. En A. M. Guasch, *La crítica del arte. Historia, teoría y praxis* (págs. 211-244). España: Ediciones del Serbal.
- Guasch, A. M. (2003). La situación de la crítica del arte en Norteamérica. De Clement Greenberg a Hal Foster (1948-1985). En A. M. Guasch, *La crítica del arte. Historia, teoría y praxis* (págs. 109-146). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Guasch, A. M. (s.f.). Arte y crítica de arte de Guasch. Recuperado el 23 de enero de 2012, de acca.cat.
- Lorente, J. (2005). *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Luna, M. (2004). *Dos posturas críticas hacia el Arte Latinoamericano de 1950 al 70: Marta Traba y Juan Acha*.
- Martínez, J. (1983). *La polémica Barthes Picard*. Murcia-España: Editum.
- Menna, Filiberto. *Crítica de la crítica*. Valencia: Universidad de Valencia; Servicio de Publicaciones, 1997. 146 p. [Colección estética & crítica, núm. 8]. ISBN 978-84-370-2909-2.
- Moráis, F. (1990). *Las Artes Plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*. Ciudad de la Habana. Cuba: Ediciones Casa de las Américas.



- Oña, I. (2002). Perspectivas de la crítica del arte en el Ecuador. En C. d. Azuay, La crítica del arte en el Ecuador (págs. 59-70). Cuenca.
- Ortega, A. (2008). Alfredo Pareja: ensayista y crítico. Kipus. No.24, 273-287.
- Perera, M. (enero de 2011). Tendencias del arte. Recuperado el 26 de junio de 2013,
- Pérez, P. M. (2008). El gusto estético. La educación del (buen) gusto. Estudios sobre educación, 11-30.
- Rodríguez Castelo, H. (1988). El siglo XX de las artes visuales del Ecuador. Guayaquil: Cosmos S.A.
- Suárez, C. (2002). Comentario a la ponencia " Sobre la crítica de Arte en el Ecuador" de Manuel Esteban Mejía. En C. d. Azuay, Crítica del arte en el Ecuador (págs. 47-58). Cuenca.
- Suazo, F. (2007). Curaduría, fin de la historia y muerte de la crítica. Crítica de Arte, prácticas institucionales y artísticas en la contemporaneidad. Carabobo.
- Valverde, I. (2003). La crítica de arte en el siglo XIX: prácticas, funciones, discursos. En A. M. Guasch, La crítica del arte. Historia, teoría y praxis (págs. 63-108). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Vilar, G. (2004). Las razones del arte. Taula, quaderns de pensament. No 38, 39-58.
- Vilar, G. (2005). Sobre algunas disonancias en la crítica del arte de A.C. Danto. En A. C. Danto, Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto (págs. 105-208). Madrid: A. Machado Libros, S.A.
- Vilar, G. (2005a). Las razones del arte. Madrid: Machado libros.
- Villalba, María P. (s.f.). Acerca de la crítica del arte. En M.P. Villalba, José Francés, crítico de arte. (págs. 312-434).

Sitios web consultados

<http://www.revistalapiz.com/>

<http://www.aca.cat/downloads/25AnnaMariaGuasch.pdf>

<http://www.agenciacritica.net/> 18 de febrero de 2012,



<http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/9093/1/Ea.pdf>
<http://pendientedemigracion.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/H/0/AH0023402.pdf>
<http://asociacionacastellano.blogspot.com/2012/12/la-temida-pluma-del-critico-de-arte.html>
http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/calvo_serraller_francisco-2001.pdf?PHPSESSID=8b8ba6d90f1df3bc6a2481ba55eecd3
<http://www.academiaperiodismo.org.ar/publicaciones/ANP%20Fevre.pdf>
<http://disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Minguet.html>
<http://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/1265/1/Baudelaire.pdf>
<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n45/ryan.es.html>
<http://bellasartes.ucr.ac.cr/critica-de-las-artes-apuntes-para-un-estudio/>
<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/recorrido.php?idr=61&idn=10>
<http://revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=81&idn=4&arch=1>
<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=126>
<http://revistareplicante.com/sobre-el-legado-de-clement-greenberg/>
<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=205&idn=10>
<http://revistareplicante.com/reflexiones-sobre-arte-contemporaneo/>
<http://es.paperblog.com/diccionario-de-las-artes-felix-de-azua-ejercicio-de-clase-no-4--69562/>
<http://www.tendenciasdelarte.com/pdf/enero11/criticos.pdf>
<http://www.aica-int.org/spip.php?rubrique9>
<http://www.arteycritica.org/autores/>
http://www.rayandolosconfines.com.ar/pc18_fragaso.html
<http://bellasartes.ucr.ac.cr/critica-de-las-artes-apuntes-para-un-estudio/>
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/supleme.html>
<http://www.arteytextos.com/2011/06/siete-miradas-la-era-del-fraude.html>
<http://www.revistasexcelencias.com/arte-por-excelencias/editorial-4/reportaje/el-arte-en-la-red>
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/21491/Criticos_y_fantasmas
http://antiguo.arteycritica.org/index.php?option=com_weblinks&catid=9&Itemid=30
<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1226/1/RK-24-HE-Ortega.pdf>



Universidad de Cuenca

<http://www.artecriticas.com.ar/detalle.php?id=32&c=2>

<http://revistaterminal.cl/web/2012/08/charles-baudelaire-1821-1867/>



Universidad de Cuenca

Anexos.

Anexo 1. Entrevistas a críticos lojanos.

Anexo 2. Artículo de periódico, revista y presentación de exposición del Prof. Jaime Celi Correa.

Artículo sobre el pintor lojano Eduardo Jiménez Patiño.



PLÁSTICA

JAIME CELI CORREA

La iconografía expresionista de Eduardo Jiménez Patiño

El propósito del pintor, de influir en el espectador para trasladarlo hacia la reflexión vivencial, existencial y anímica, a simple vista, no debería tener dificultad; mas, en el fondo, puede que la tenga y le exija un esfuerzo de conceptualización y de análisis para lograr la comprensión del mensaje.

El hombre y lo humano es un referencial reiterativo en él es reiterativo, pero no por ello abrumador ni barroco, sino por el contrario tenue pero sin debilidad, medido, pero sin renunciamentos. Aquí hay que reiterar la fuerza de sus recursos signícos de estilo expresionista y tendencia a desdibujar con claro propósito sémico. Un breve referente signíco sobre fondos texturados con planos diversos y cromáticas con marcada tendencia de sobriedad encierra mensajes de trabajada y laboriosa percepción y conceptualización psicológicas. El facilismo plástico es una apariencia engañosa a los sentidos del observador, el cual debe enfrentar, desde su mundo de significados el reto de interpretar y adentrarse en la comprensión del mensaje.

RETO A LA CONCIENCIA

La pintura de Jiménez Patiño es un verdadero reto a la conciencia del observador. Este, bien puede dejarse atrapar en la red del propósito del plástico, o sencillamente ser y alejarse indiferente. Es la opción a la que tiene derecho.

Es evidente que Eduardo Jiménez se mueve en el mundo conceptual de la mayeutica socrática. Según él, el hombre está llamado a interiorizarse tras la búsqueda de la verdad de sí mismo y de las cosas. Pinta para motivar en ese sentido. Al hacerlo, personalmente vive el rito de la interiorización, sin miedos, aunque sí con la incertidumbre del que busca con intencionalidad, conciencia y libertad. Por todo ello, su plástica no da respuestas. Propone asuntos para la reflexión y deja abiertas las puertas de todas las posibilidades.

LA ICONOGRAFÍA plástica de Eduardo Jiménez Patiño tiene una elocuencia muy sui generis. La simplicidad de la iconografía a la que recurre encierra y tiene la fuerza del signo, cuya función es la de vincularlo al observador con el mundo de los significados abstractos, visualizándose y haciéndose perceptibles de modo sensorial. En la plástica de Jiménez Patiño, el observador enfrenta elementos referenciales cuya comprensión depende de su mundo de significados.

El propósito del pintor, de influir en el espectador para trasladarlo hacia la reflexión vivencial, existencial y anímica, a simple vista, no debería tener dificultad; mas, en el fondo, puede que la tenga y le exija un esfuerzo de conceptualización y de análisis para lograr la comprensión del mensaje.

REFERENTE TEMÁTICO

Eduardo Jiménez centra su motivación plástica en el hombre y en lo humano sin descontextualizarlo de su entorno natural y social. En sus manifestaciones plásticas, el hombre está ahí. Están también las cosas. Está la naturaleza, pero no como elementos sueltos e in-comunicados, a modo de islas, sino integrados, interrelacionados e interactuantes de manera armónica, no caótica. Y es que para el autor, la realidad está dada de esa manera, así la percibe, conceptúa y enuncia. La presencia del hombre, dado su nivel de conciencia, claro está es singular, única. Es él el sujeto cognoscente. Es él, el único con la capacidad para saber de sí mismo, de las cosas y de sus relaciones. Cabe aquí, enfatizar en el hecho de que la propuesta de nuestro pintor es una verdadera tesis a través de la cual pone de manifiesto su mundo conceptual en procura de un diálogo con el público, toda vez que, en su apreciación, el lenguaje pictórico con todos sus elementos, es medio idóneo para comunicar inquietudes, hacer propuestas, denunciar, conminar a la admiración e inclusive cuestionar los cánones establecidos.





8

Loja, SABADO 18 DE ENERO DE 2003

Loja

Hacer cultura es tarea de todos...

LA HORA

www.lahora.com.ec

Artículo sobre el escultor lojano Boris Salinas Ochoa.





El realismo social de

En el sector occidental de la ciudad se levanta el barrio Miraflores, balcón desde donde la vista alcanza a cubrir una excelente panorámica de Loja. Y en Miraflores, no sé si deliberada o casualmente, está la galería de artes de los hermanos Boris y Águiles Salinas Ochoa.

Boris, es pintor y escultor. Ha especializado y depurado su técnica plástica en el género de la escultura. Lo confirma su amplia obra trabajada manualmente con arcilla lojana, «la mejor del mundo» según su criterio.

*Mi ideario plástico —confiesa— se origina en los impactos, las inquietudes que van tomado cuerpo con las primeras percepciones de la realidad y van haciéndose carne de mi carne en los duros años de mi infancia urbana. Entre esas vivencias, por ejemplo, el andar por las calles voceando perlódicos y lustrando zapatos. Es en esas circunstancias cuando en mí se comienza a afianzar la idea de plasmar, de

manera plástica, el mundo de mis vivencias.

El lenguaje plástico de Boris Salinas, en toda su dimensión, se codifica en la anatomía humana. Comentándolo, su hermano Aquiles opina: «Su preciosismo barroco desborda los límites de la post modernidad artística capitalista, que enclaustra e idolatra a ensayos y espontaneístas con olor a moda global».

«La razón es lógica —alega Boris—. Desde mi experiencia, el propósito de mi escultura es lograr que el observador perciba, se sensibilice, piense y entienda que junto a él y codo a codo con su realidad existencial existe la realidad humana similar, del 'otro': su igual, su semejante, su prójimo. Mi propósito ha sido y seguirá siendo humanista y de intencionalidad social. En un conglomerado polarizado en el individualismo economicista, poco espacio queda para la convivencia fraterna, justa, equitativa, solidaria. Por ello, en mi e-

contenido de conciencia la necesidad de salirle al paso a la irreflexión y al quemeimportismo social a través del lenguaje plástico realista. No veo la necesidad de involucrarme en ninguna de las tendencias vanguardistas: en el cuerpo humano no hay nada que inventar; todo él, en su conjunto o en cada una de sus partes, es lenguaje elocuente. Yo lo utilizo en esa funcionalidad pragmática.





de Boris Salinas

ca, objetiva y realista».

Boris Salinas manifiesta que se utilizan tres alternativas para resolver el asunto del referente temático: la del modelo, la de la fotografía y la del imaginario. En las dos primeras, como es de suponer, se impone la objetividad; en la tercera, en cambio, se da acceso a la expresividad individual, al desborde de lo imagi-

nario y a la creatividad. «En mi lenguaje escultórico predomina el realismo abstraído del modelo en vivo o de su imagen fotográfica, pues la naturaleza del cuerpo humano encierra una expresividad insustituible, tremplazable. Es a través de su versatilidad que me expreso. De por medio están los estados anímicos y los sentimientos del personaje aludido. No menos importante es la diversidad de circunstancias en las que se da y desenvuelve esa existencia concreta. Contextualizar social, cultural y espacialmente a mis personajes reales es una tarea que me involucra de modo existencial y total».

De lo dicho se concluye que, para Boris Salinas, las cosas están claras. Y aquello de que a través de su expresión plástica no hace propuesta alguna, en el sentido usual de las consabidas vanguardias, lo tiene sin cuidado. Es más, por ahora, las mismas están fuera de sus intereses

y propósitos.

El seguirá comunicándose con su público a través del realismo escultórico siempre direccionado por la problemática social real. «Los niños de la calle —dice— están ahí, con sus tra-



31



Universidad de Cuenca

Presentación de exposición individual del pintor Ángel Aguilar.

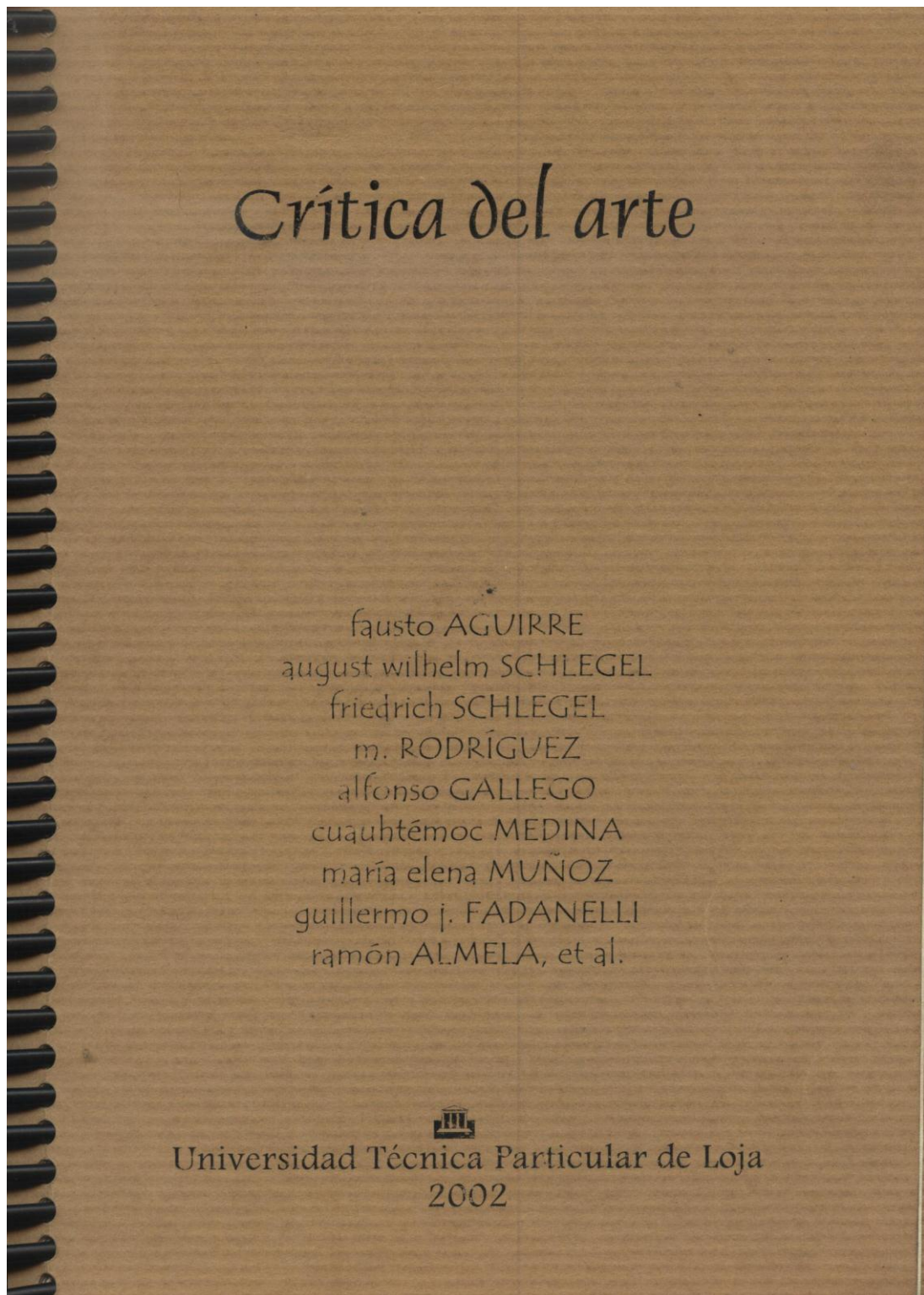


EXPOSICIÓN PICTORICA, CCE -LOJA, 1995



Universidad de Cuenca

Anexo 3. Comentario del Dr. Fausto Aguirre sobre la obra del pintor lojano Manuel Serrano.





5. Fausto Aguirre: su visión analítica
de la plástica

1. La abstracción en Manuel Serrano o, el Manuel Serrano abstracto...

El “hombre no fue”. El hombre “quiso ser”. Se busca a sí mismo. Se ha descubierto... Ha llegado a ser. Entonces, el hombre es. Se ha hecho a sí mismo. Ha descubierto y ha construido la totalidad del mundo que se revela en sí mismo, que es historia, que no es sino el mismo hombre, y allí existe el hombre en esa totalidad del mundo.

¡El hombre es un imbécil! Después de guerrear tanto, de hacer tanta guerra, de construir tanto, de odiar tanto, se busca a sí mismo, se construye, construye el amor, hace el amor, hace la paz, firma la paz, vive la paz; pensando en ella, defendiéndola, idealizándola, pensando que todo imbécil hace lo mismo. Tal vez ese hombre, este hombre, ¿ha hecho abstracción de la realidad?, ¿o ve una realidad trascendente que escapa el común pensamiento de los mortales que es el más común de los pensamientos, de la forma de ser, de la forma de pensar, de actuar...

querido lector, desde hace mucho estamos queriendo ubicar al hombre manuel serrano, el artista dela plástica, en su último y reciente intento de manifestar eso que él mismo siente como “la realidad abstracta”, “la realidad humano-abstracta”.

El manuel serrano plástico está aquí. Y no es otra cosa, y no es otro ser que ese “logicismo dentro del illogicismo” o, si se nos permite, “es la coherencia dentro de la incoherencia”; es la lucha “informalista” dentro de las “estructuras formales”; es la lucha por el semantismo cromático, dentro de las estructuras prioritarias del color, forma y significados de la plástica. Para manuel serrano “el expresionismo sigue en su momento histórico”, pero no es trascendente la técnica, el método op el recurso para dar valor o significado a ese “ismo” para él -para nanuel Serrano-. Pues, él ha paseado ya por el óleo, la tinta, el pastel, la pluma, la mancha, la forma, la figura, la precisión de las formas, y la búsqueda de eso que nos hace diferentes, pero no solo por eso, sino porque se es hombre en la dimensión total del ser que es el eje del mundo.

Se es en sí y para sí. Se es libre del mundo y se está en él. Es decir, se está en sí y en los demás. Por eso manuel serrano ve a través de él... o “por el ojo del pájaro de la luna”; por eso serrano es “astral”, por eso serrano es “etéreo”, por eso serrano es “puro”, a más de sentirse puro, porque eso es la realización, porque eso es la idealización de la abstracción, o de la realidad, o de las auténtica

realidad, vista sin los ambages y los egoísmos del egolatrismo, del yoísmo, del egoísmo, del empirismo, del absurdo, de la malicia, de la ira... Además...

Si el artista “obliga”, mediante la imagen, a cierta apreciación de la realidad; si el “imperativo” del artista es válido para todos los que captan estéticamente su obra, esto significa que el “valor” contenido en la imagen tiene una realidad objetiva, ya que se impone necesariamente. Alguien lo dijo -parece que Marx, nombre de cita obligada por cuestiones de cultura- que las manifestaciones ideológicas “son formas en que se expresan las condiciones de producción de este régimen social de producción históricamente dado que es la producción de mercancías”. Yo digo, si es verdad lo que pensó Marx, la obra no es objeto de libre interpretación. Entiéndase aquí la obra plástica, aunque puede incluirse también la creatura literaria. Pues, la sensibilidad artística del espectador, del “yo no artista”, del tú que enfrenta al “yo artista”, también del lector, o del oyente, no puede sino aceptarla del mismo modo que su ojo sólo reacciona ante un estímulo luminoso y su oído ante un estímulo acústico. Y, ¿el lector en qué plano queda? ¿Problema de sentido?, ¿o de sentidos...?

¿Hay mitos en la plástica de Serrano? Como quiera llamársela o llamárselos, que sí los hay: el hombre, el pájaro, la luna, el perro, el desnudo, el sexo, la larva, el pequeño duende, el fantasma -de acuerdo al origen y sentido primario de la palabrita-, etc., valores. Símbolos, mitos que le permite a Serrano, autorreflejarse: el hombre, como esa libertad y paz absolutas; el pájaro, sus alas, el vuelo, la libertad sin condiciones; la luna, la grandiosidad, la belleza, la transparencia; lo grandioso y lo alcanzable; lo irreal, vuelto realidad; la fidelidad, el perro; lo irracional, lo incoherente, vuelto amor, paz, cuidado, tranquilidad; la larva, la vida en proceso, en construcción, en tránsito hacia la perfección; movimiento total.

El vuelo del pájaro y la tenacidad de la piedra, pacientemente resistida por un suelo enemigo, están en acción, pero cuando el movimiento se empeña en serlo sin atender las causas que lo impulsaron, se convierte en un grito “hueco” y “parado”. Piénsese en su obra: “por el ojo del pájaro de la luna”: todo un movimiento, todo una diacronía, todo un sucederse.

Si pensamos esquivamente un momento en el ascender del movimiento lumínico de los fuegos artificiales; si pensamos en la abstracción de la obra, mejor dicho, en la abstracción del color, de

la figura y de la forma, en función de un concepto, sería equivocado suponer que el movimiento sea un patrimonio privativo del color - de la pintura-, como Serrano lo ha dicho, lo ha hecho realidad el movimiento al margen del color. ¿Por qué todo ello? Porque todo ello converge en la razón vital, en la vida histórica. Y, esta coherencia vital adquiere su razón de ser en la evolución. Es la "visión racionalizada" que adquiere o que va adquiriendo el artista de la plástica. De aquí regresamos al punto de partida: comprender la visión total y totalizadora del hombre y la visión total e integradora del hombre en el mundo.

Como dice Hans Daucher: "con la comprensión conceptual, el hombre encuentra lo mentalmente general y, al mismo tiempo, lo ópticamente especial". De esta forma, si Serrano va por este camino, se sitúa en un plano menos temporal y más universal; pues, Manuel Serrano es solitario y solitario es el hombre poseedor de una verdad anticipada a su época. La elabora dialogando con rostros futuros, sin que lo apremie el inmediato aplauso. No lo asusta la muchedumbre. La busca y no la busca. Va a ella. La puede sentir, pero no se manifiesta. Prefiere retirarse de ella. Tampoco gusta de identificarse. No la desprecia. La secuencia feliz del impulso optimista termina cuando la duda, la terrible duda profesional, lo lleva a sospechar de la fertilidad de sus observaciones, que son sus investigaciones. Entonces, teme el destino inútil de los fracasados. Este temor pertenece a la soledad de la filosofía. Pero hay una soledad más metafísica aún: es la soledad del alma. Él, ¿la ha buscado? No. Su otro "yo", se lo ha llevado allí, o se lo ha llevado allá. Es la soledad pensada con el corazón. Es la soledad sola. Y, manuel serrano, es el viajero incansable, ese viajero interior de sí mismo y por dentro de sí mismo. Por eso no son testigos múltiples indiferentes ni esperanzas futuras [perdón por la redundancia, si es "esperanza", en tanto es "espera", ya lo es futuro]: lo es su concepción, la viajera incansable de su ser. De ese único ser ausente, de esa soledad, ausencia del afecto por la persona querida, que se ha convertido en dolor; porque el dolor adquiere su plenitud cuando no se hace sino soledad.

Loja, 13 de mayo de 1987



Comentario de Fausto Aguirre a la obra “Esencia Humana” del pintor Ángel Aguilar.

2. ETAPA ESENCIA HUMANA

(ROSTROS, PIES Y MANOS)

1985 - 1988



“GENOCIDIO”
Pastel - canson
(65x85 cms.)



“ROSTROS DEL FUTURO”
Pastel - Canson
(55x65 cms.)

♦♦♦♦♦

Ángel Aguilar: he aquí un trotamundos de la plástica. Su intuición, su autoformación, su condición de observador profundo de los meandros en la literatura plástica, primero; de imitador, después; de abandono de modelos finalmente, hacen de Aguilar un hombre ya cargado de pinceles, paletas, óleos, acrílicos, acuarelas, pasteles, situado allí en la lucha del inconforme que buscando permanentemente la identidad de la obra, la paternidad de la obra, la originalidad de una obra; quiere plasmar ese concepto en la gran realidad plástica.

Su “Esencia humana”, cargada de un potencial de denuncia no es sino esa emotividad del artista que desea cambiar y transformar esta realidad dolida por una desigualdad, lacerada por el odio, la enemistad, la destrucción... Aguilar es el nuevo grito social que abriga esperanza por hacer conciencia allí donde no la tienen y la deben tener por generar esa transformación un mundo que continuamente está evidenciando las profundas desigualdades.

Dr. Fausto Aguirre

Aguilar, Á. 2005. **TROTAMUNDOS, Autobiografía 1980 – 2005**. Primera Edición. Industrial Gráfica Amazonas Cía. Ltda. Loja, Ecuador. p. 29,37.



Anexo 4. Comentarios de catálogo de William Brayanes

Comentario de William Brayanes a la exposición pictórica “Aguilar 89” del pintor Ángel Aguilar.



La obra de Ángel Aguilar 89 nos sugiere seis años de incesante búsqueda en el inacabable taller de la verdad artística, cayendo ante los inevitables fracasos, pero reincorporándose frente a los no menos inevitables aciertos.

La aguda preocupación de Ángel por los problemas esenciales del hombre, convierten a su obra en una ventana a través de la cual el espectador puede atisbarse a sí mismo, ya como víctima o victimario, ya como agresor o agredido dentro de una sociedad injusta, desvalorizada y cínica, donde el personaje central es el individuo, cazador y presa de sí mismo.

Manos y pies macilentos que hablan por sí solos; rostros pintados de angustia y desesperanza; cuerpos famélicos en intensos tonos violetas, rojos, azules y amarillos, vuelven al trabajo de Aguilar, en un planteamiento bellamente estético, pero no puramente decorativo, sino más bien cuestionante y de denuncia.

Sin lugar a dudas, la temática utilizada, lo convierte al autor en un artista comprometido con su pueblo y su realidad, sin que ello implique un pintor que explota pintando al hombre explotado.

En fin, la obra de Aguilar 89 -como él mismo lo califica- es una obra que se basa en la realidad de las cosas y no en las cosas de la realidad.

William Brayanes

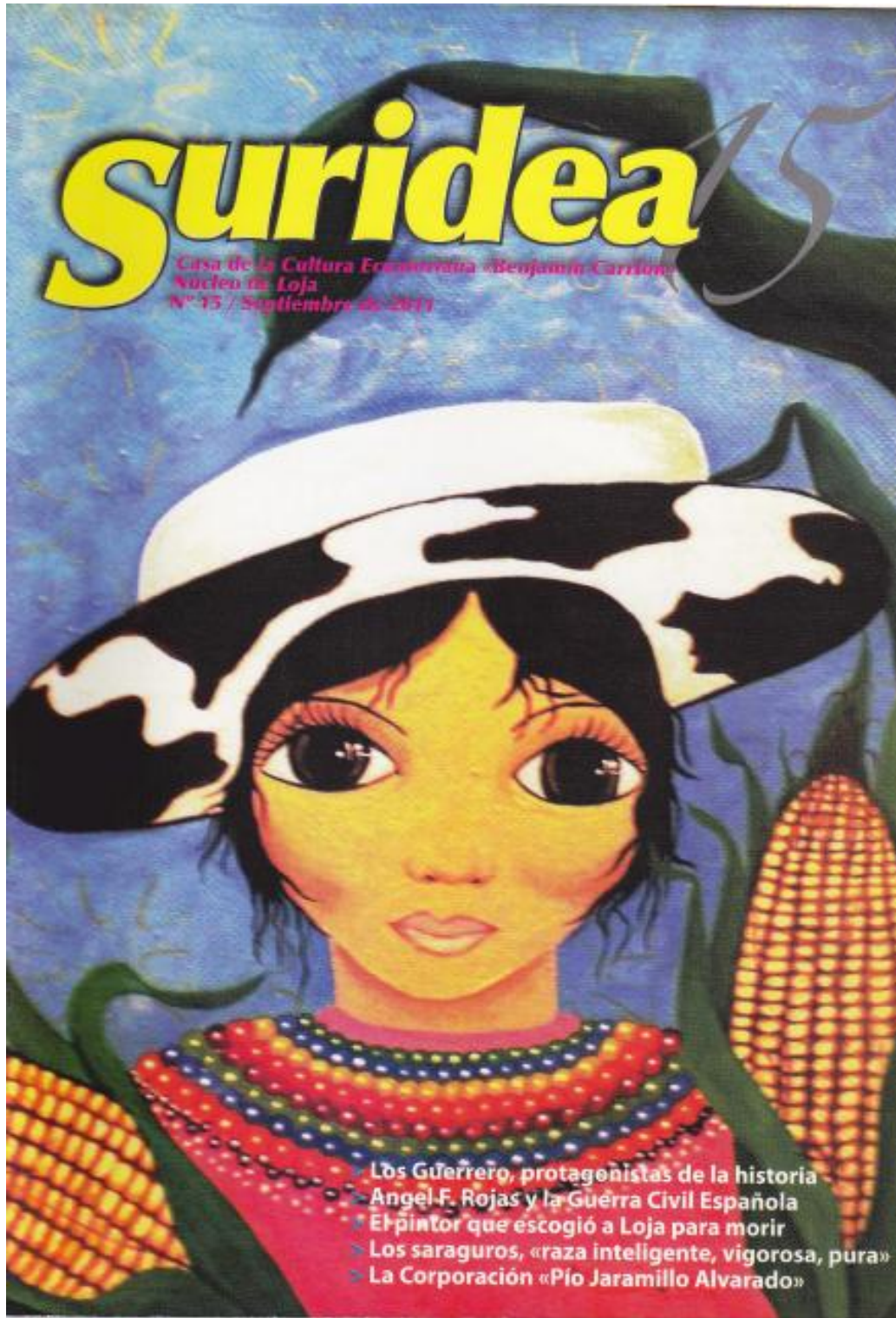
Aguilar, Á. 2005. **TROTAMUNDOS, Autobiografía 1980 – 2005**. Primera Edición. Industrial GráficoAmazonas Cía. Ltda. Loja, Ecuador. p. 36,37.



Universidad de Cuenca

Anexo 5. Artículo del Dr. José Carlos Arias.

Artículo sobre el pintor lojano Pablo Alvear.



El retrato imposible

El rostro es una enciclopedia donde la información, llegado a un punto, es tan copiosa como imposible de asumir; entonces cuando ya no podemos resistir el poder de su elocuencia, solo cabe coger el espejo o una fotografía y mirar cómo la vida día a día ha ido trabajando su escultura a despecho del olvido de vivir, para vivir más.

¿Por qué? ¿Cómo? ¿Qué ocurre cuando el artista retrata? ¿Por qué en un momento determinado? ¿Para qué y para quién? Sobre ello trata esta investigación monográfica de Pablo Alvear, a través de personajes conocidos como los artistas Fabián Figueroa o Luigi Stornaio, del escritor Jorge Luis Borges que soñó que la posteridad lo perdonara, del cineasta rebelde Luis Buñuel o del músico John Lennon.

Pintar un rostro así como escribir una biografía es ya un acto de confesión por el que el artista revela voluntariamente una parte íntima de su mundo y de su ser a través de otro rostro. Para algunos artistas contemporáneos, la expresión pictórica es un medio no sólo para revelar intenciones personales sino también para mostrar las posibilidades que ofrece el arte, para considerarse. ¿Quién no ha sentido esta tentación de investigar e indagar en la vida de los grandes artistas, literatos o cineastas?

Un punto clave para lograr una interpretación del retrato es el sentido que se da al mecanismo de proyección: lo que yo siento que fue, es o será. Inicialmente

parecía suponerse que en toda técnica proyectiva lo que sucede es que el sujeto «proyecta algo de sí mismo», es decir, se refleja indirectamente; entonces... ¿será que Pablo Alvear está detrás de la mirada de Stornaio? ¿Estará mirando hacia el arte africano de Pablo Picasso?

Es preciso tener en cuenta el aspecto temporal, no solamente por el interés que presenta como elemento esencial de la vida física y psíquica de un rostro, sino porque aparece proyectado en algunos retratos de forma diferente: el loco Nicholson, el sonriente Armstrong o el escrutador Kubrick.

La mayoría de estos retratos están en escorzo, solo John Lennon y Alfred Hitchcock, de los que hemos recibido en el pequeño catálogo, están frontales, así pues detectamos que Pablo Alvear se afirma desde los siguientes principios compositivos:

a) La elección y relación entre retrato y forma, es decir, el simbolismo escogido para la representación.

b) La relación con la propia identidad del representado.

c) El tratamiento de igualdad o de diferenciación dado a la figura y el sistema que utiliza para lograr esta diferenciación, por ejemplo: el plano en que sitúa y ubica el rostro para marcar la diferencia. Hay fondos rayados, otros claros, otras imágenes como las de John Lennon parecen emerger de una profundidad, etc...

Existen rostros que nos miran desde más allá de la tragedia y de



Luigi Stornaio

la comedia como el de Figueroa. No ríen y parecen duros como Picasso o Borges, pero tampoco lloran ni aplauden la perversidad de Nicholson. Están ahí para que los contemplemos en un acto que trasciende la pura fruición estética, como la propia película que representa Hitchcock que es «un retrato del retrato». O se subliman en el acto de veneración propio de la actitud desafiante de fumar ante la que poseen virtualidad y valencia sagrada porque se sienten pequeños dioses, como Buñuel.

La mirada se convierte en un acto trascendente cuando se funde la contemplación y la estimación, el juicio espontáneo y el sentimiento. En la «mirada», lo contemplado y el contemplador se fusionan dando lugar al mo-



Fabián Figueroa

35
suridea

mento que justifica la tarea del creador de la obra de arte. Por eso es tan importante lo que no nos cuenta Pablo, no porque deliberadamente lo quiera ocultar, sino porque nos es desconocido. Y, a esta parte, nos parece que faltaría el último retrato: el propio. Porque ahí el arte no reproduce sino que interpreta y, precisamente en la búsqueda de estas interpretaciones tan personales, reside la esencia, el cómo me siento.

Si mi amigo Jaime Celi termina diciendo que «el tiempo lo dirá», yo añado: «y, el espacio también». Una moneda para la mayoría de personas la están viendo como un metal de canje, pero un numismático, además de reconocer milimétricamente cada detalle, descubre una percepción de este paisaje que apela y golpea en el espacio y el tiempo las regiones más oscuras de nuestras facultades cognoscitivas. Pablo Alvear empieza a sentirse un «numismático de los mitos».

Dr. José Carlos Arias

Los enigmas del retrato

Pablo Alvear, luego de recorrer un estimable trecho de su aún joven quehacer pictórico por los dominios del expresionismo plástico figurativo, semifigurativo y abstracto sobre la base de una temática arraigada en la complejidad existencial de la condición humana y en la dialéctica de la conflictiva movilidad social, ha decidido diversificar el motivo y el propósito de su creación artística. Esta opción, lejos de distraer y desencaminar su inspiración, la polariza y dimensiona en la intencionalidad consciente de enfrentar y vencer el reto de adentrarse en el enigmático e impredecible mundo de la individualidad única, irrepetible e insustituible de seres humanos epónimos, a través del retrato.

El propósito sémico del lenguaje plástico en el caso del retrato, por elemental exigencia lógica, abandona los dominios de la abstracción para involucrarse en los de la objetividad. Es que, a diferencia del lenguaje caricaturesco, que a través de la semejanza busca expresar el mundo interior del personaje, el lenguaje del retrato debe atenerse a la objetividad de lo dado, sin opción alguna a la interpretación. Es en esta desafiante tarea que Pablo Alvear ha aceptado el reto de pintar los rostros de personajes emblemáticos. Dígase, por ejemplo: Julio Cortázar, Salvador Dalí, Louis Armstrong, Jhon Lennon, Fabián Figueroa, Jorge Luis Borges, Pablo Picasso, Jack Nicholson, Pablo Palacio, Igman Bergman, Stanley Kubrick, Luis Buñuel, Frida Khalo. Alvear logra su propósito con magistral solvencia. Lo hace a través de un dibujo sobrio, equilibrado, limpio. ¿Abre, de esta manera, Pablo Alvear un nuevo derrotero a su creación plástica? El tiempo lo dirá.

Jaime Celi Correa

Taller de pintura sobre fomix



Ivonne Herrera y un grupo de talleristas.

Con el auspicio de la Casa de la Cultura, entre los días 16 y 27 de mayo pasado se desarrolló un taller de pintura sobre fomix, dirigido por la maestra licenciada Ivonne Herrera Plascencia, en el que participaron veinte alumnos.

El fomix es un polímero termoplástico reciclable utilizado en manualidades, material didáctico, trabajos escolares y objetos decorativos en general. En el taller se desarrollaron proyectos que permitieron a los participantes perfeccionar sus habilidades en dibujo, pintura y modelado, ofreciéndoles a la vez una fuente ocupacional independiente y una guía para la enseñanza en materia de manualidades escolares.

Comentario del Dr. José Carlos Arias a la obra de la pintora Alicia González.*Remembranzas...***MIRADAS DE MUJER**

¿Por qué no se pueden vestir los árboles de color amarillo y las hojas ser rojas? ¿Saben ustedes el daño que hacemos a los niños diciéndoles que las hojas del árbol solo pueden ser verdes? Todavía no se han dado cuenta que una cosa es la realidad y otra la realidad pintada?

Tenemos que desintegrar el lenguaje tradicional de nuestra razón. Un arte que trabaja para imponer la realidad se destruye, ante todo, así mismo en cuánto posibilidad, deseo, sensación y percepción. En la Era de la Información en la que vivimos, parece evidente que la frontera divisoria entre el conocimiento y lo desconocido, la realidad y la ficción, la verdad y la mentira es cada vez menos clara y más difícil de discernir. Todos somos conscientes de que en la sociedad actual se vienen sometiendo a un cuestionamiento profundo los conceptos tradicionales de historia, naturaleza, memoria y ficción. A diario se nos revelan manipulaciones, falsificaciones y ocultaciones intencionadas de la información que llegan al ciudadano en los ámbitos político, religioso, científico y en definitiva en todos los campos de la vida diaria, haciendo difícil interpretar o formarse una opinión no sólo de los hechos coetáneos sino también de los pasados. La filosofía lleva siglos preguntándose sobre "la realidad" y "la verdad", sobre "los efectos de realidad" y "las fantasías del realismo", sobre "la historia oficial" y sobre "la memoria subjetiva", sobre las simulaciones y sobre los juegos del lenguaje. Sin embargo, el relativismo generalizado que es hoy su legado no parece habernos liberado de la sospecha de que todo el saber está comprometido, de que el conocimiento es poco más que una herramienta de control.

Sabemos que la situación no es nueva y también sabemos que la historia la escriben los que ganan el poder o las guerras. Pero ahora, con la prominencia de la imagen en nuestra cultura y el acceso generalizado a las tecnologías e instrumentos para manipularla, todos podemos mejorar, cambiar o modificar la realidad, los hechos y las historias a nuestro gusto e interés. Todo ello no solo supone reconstruir y de-construir el pasado sino también inventar y representar el presente. Y todo ello contribuye a la creación y a los precarios fundamentos de lo que entendemos como "el saber", pero no el "saber sabio", sino el "saber de todos".

9



Alicia González

La NATURALEZA de Alicia pretende generar la ilusión de una posible reappropriación de los símbolos de poder para subvertirlos. Dándoles un tratamiento poético que los títulos resumen y una calidad efímera con la que intenta restarles su carácter sagrado para así devolverlos a la cotidianidad. No se trata de tener un nuevo lenguaje, sencillamente de encontrar nuestra libertad y paz, que a veces, la tenemos tan cerca que no la vemos.

Podríamos analizar las características formales, los significados, la técnica o el soporte y los instrumentos que utiliza en esta o aquella obra como artista, pero no quiero analizar e interpretar desde un proceso histórico de valores formales y contenidos, sino insistir más bien sobre la psicología de quien lo hace y recibe, para inducir a la obra a "liberarse" de cualquier rémora o censura. Y lo voy a hacer con notas escritas al estilo de "collages de la memoria" que demuestran que la realidad no es que tengamos que cambiarla porque es siempre igual así-misma, sino reaccionar frente a la rutina, a las convenciones, limpiarnos los ojos y mirar de nuevo.

Alicia, no pretende representar a los árboles tal y como los ve, sino como los siente y esto es algo importante y diferente; lo que se propone y este es su mayor mérito es analizar y descubrir en el comportamiento de la vida el origen y la estructura primaria de la operación estética. En efecto, es sabido que este comportamiento estético desaparece cuando un niño crece y aprende a "razonar", solo unos pocos consiguen no dejar de ser niño, Alicia, lo consigue y nos lo pinta.

Me visto de verde liviano y espero el atardecer morado. Verde liviano en la transparencia que cubre las hojas tornasoladas de los árboles que corren por la avenida, verdes de los campos lojanos, verdes sobre el lienzo, verdes de esperanzas. La noche descende malva con lentitud de fiera y la luz casi ya no me da para seguir siendo yo. El tiempo, a los 25 años se pulveriza en la gama de infinitos ocre, mientras la luna se esconde por su propio agujero. Luz de tul morada que descansa sobre el plata de la ventana, a pesar del cóndor, con dolor por aquí, siento que no hace tanto que volví a nacer. Pinto el último árbol y ahora sí descanso. Verde liviano.

Cada vez que pinto un nuevo cuadro me pregunto porque sigo haciéndolo, pienso que será el último, los siento como hijos de colores, siento miedo, tengo miedo a que el árbol que llevo dentro un día se "caiga", tanto me recuerda a mi vida...



Remembranzas...

Me gusta el sol, me gusta mirarlo mucho tiempo hasta que me deja ciega, entonces cierro los ojos y sobre la pared blanca veo todos los colores de los árboles, pienso en otro árbol y me aparece, pienso en una fruta y la como, pienso en el verde y se me transforma en añil. Solo el negro me asusta, me da miedo, porque no sale ni llega a los verdes. ¿Qué complicado? Palabras y más palabras, es mejor callar y mirar. Así se logra que los colores hablen a través de sus fuerzas y las formas tengan movimientos.

Les propongo un juego: quitar el lienzo, dejar únicamente el marco y mirar hacia un árbol. Entonces, el árbol ya no pertenece al pasado, sino al presente, la pintura del "no-ser" se ha impuesto. A continuación, ponemos un vidrio y la barrera transparente contradice la limpieza de nuestra mirada, el aire ya no nos golpea la cara y el punto de vista se torna fundamental. Le ubicamos el mismo lienzo que teníamos al principio, y los "árboles-vivientes" se amplían en una alucinada reacción, el cromatismo opaco gana espacios y los finos regueros de tinta negra de los perfiles de las hijas provocan cuerpos que silban, el chorreo de una gota demuestra que el color es libertad, la resonancia espacial llega al espectador que nunca quiso mirar por la ventana, prefería este vals de miradas.

Dr. José Carlos Arias Álvarez

11

González, A. s.f. Catálogo **Remembranzas: 25 años de trayectoria**. Primera Edición. Casa de La Cultura Ecuatoriana. Núcleo de Loja. Loja, Ecuador. p. 9 – 11.